
Segni, Immagini e Storia dei centri costieri euro-mediterranei

Varianti strategiche e paesistiche

a cura di
Alfredo Buccaro, Ciro Robotti



Federico II University Press



fedOA Press

Segni, Immagini e Storia dei centri costieri euro-mediterranei

Varianti strategiche e paesistiche

a cura di
Alfredo Buccaro, Ciro Robotti

Federico II University Press



fedOA Press

Federico II University Press



e-book edito da
Federico II University Press
con
CIRICE - Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea

Collana

Storia e iconografia dell'architettura, delle città e dei siti europei, 4

Direzione

Alfredo BUCCARO

Co-direzione

Francesca CAPANO, Maria Ines PASCARIELLO

Comitato scientifico internazionale

Aldo AVETA

Gemma BELLÌ

Annunziata BERRINO

Gilles BERTRAND

Alfredo BUCCARO

Francesca CAPANO

Alessandro CASTAGNARO

Salvatore DI LIELLO

Antonella DI LUGGO

Leonardo DI MAURO

Michael JAKOB

Paolo MACRY

Andrea MAGLIO

Fabio MANGONE

Brigitte MARIN

Bianca Gioia MARINO

Juan Manuel MONTEROSO MONTERO

Roberto PARISI

Maria Ines PASCARIELLO

Valentina RUSSO

Carlo TOSCO

Carlo Maria TRAVAGLINI

Massimo VISONI

Ornella ZERLENGA

Guido ZUCCONI

Segni, Immagini e Storia dei centri costieri euro-mediterranei

Varianti strategiche e paesistiche

a cura di Alfredo BUCCARO e *Ciro* ROBOTTI

© 2019 FedOA - Federico II University Press

ISBN 978-88-99930-04-2

Contributi e saggi pubblicati in questo volume sono stati valutati preventivamente secondo il criterio internazionale della Double-blind Peer Review. I diritti di traduzione, riproduzione e adattamento totale o parziale e con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi. L'editore è a disposizione degli aventi diritto per eventuali riproduzioni tratte da fonti non identificate.

INDICE

5 **Presentazione**

ALFREDO BUCCARO

7 **Introduzione**

Venezia e Gallipoli nei rapporti tra visione, ragione e rappresentazione

Venice and Gallipoli: Relationships between Vision, Reason and Representation

CIRO ROBOTTI

Contributi / Papers

- 17 Porti del Mediterraneo orientale in epoca preclassica: i dati testuali
Eastern Mediterranean Ports in Pre-Classical Era: Textual Data
Maria Giovanna Biga
- 27 Le calcareniti mediterranee, con particolare riferimento a quelle della Magna Grecia, e un esempio di studio: le Tavole Palatine
The Mediterranean Calcarenites, with particular reference to Magna Graecia, a case study: the Tavole Palatine
Stefano Cancelliere, Lorenzo Lazzarini
- 45 Certezze e dubbi dalle ricerche archeologiche nella basilica di San Marco a Venezia
Certainties and Doubts from Archaeological Research in the Basilica of San Marco in Venice
Ettore Vio
- 53 Arte e architettura nel Mediterraneo della prima età moderna: i poli strategici di Rodi e Creta
Art and Architecture in the Mediterranean of the Early Modern Age: the Strategic Centers of Rhodes and Crete
Emma Maglio
- 67 Valletta città fortezza dei Cavalieri: l'evoluzione di una piazzaforte da Laparelli a De Tigné
Valletta Fortress City of the Knights: the Evolution of a Fortress from Laparelli to De Tigné
Stephen Spiteri
- 75 Dalla battaglia di Gallipoli alla battaglia di Lepanto: vedute scolpite del Mediterraneo sotto assedio
From the Battle of Gallipoli to the Battle of Lepanto: Sculpted Siege of Mediterranean Under Siege
Massimo Visone
- 89 Una mezzaluna rovesciata. Approdi, porti e rotte della navigazione sulle sponde del Mediterraneo orientale
An Inverted Star and Crescent. Docks, Ports and Shipping Routes on the Shores of the Eastern Mediterranean
Marco Ramazzotti
- 101 Un patrimonio da salvaguardare. Il Salento porta del Mediterraneo
A heritage to keep intact. Salento gate of the Mediterranean
Hervé A. Cavallera
- 113 L'Assunta di De Mura e il vescovo Filomarino a Gallipoli. Trionfi artistici, committenza illuminata e un Castrum Doloris da documenti inediti
The Assunta by De Mura and the bishop Filomarino in Gallipoli. Artistic triumphs, illuminated commissions and a Castrum Doloris from unpublished documents
Vincenzo Rizzo
- 119 Evoluzione urbana e immagine del paesaggio sorrentino tra Sette e Ottocento
Urban evolution and image of the Sorrento landscape between the eighteenth and nineteenth centuries
Alfredo Buccaro
- 131 L'architettura senza architetti. Ischia nei disegni di Giuseppe Capponi
The architecture without architects. Ischia in Giuseppe Capponi's drawings
Francesco Capano

- 143 La cattura dell'infinito mediterraneo nei disegni di progetto per Villa Oro a Napoli
Capturing the Mediterranean infinity in the project-drawings for Villa Oro in Naples
Maria Ines Pascariello
- 153 Studio minero-petrografico delle malte di allettamento come strumento per stabilire le fasi costruttive della cattedrale di Šibenik (Sebenico), Croazia
Mineral-Petrographic study of bedding mortars as a tool for establishing the construction phases of the Šibenik cathedral
Marina Šimunić Buršić, Stefano Cancelliere
- 165 GRALBeIT. Un collegamento permanente tra la Puglia e l'Albania
GRALBeIT. A permanent link between Puglia and Albania
Enzo Siviero, Michele Culatti
- 173 El Parque de La Ciudadela de Barcelona. Estado actual
The Ciudadela Park in Barcelona. Current state
Margarita Galceràn Vila
- 185 Tabarca isola coralliera e presidio Mediterraneo della Spagna Asburgica
Tabarca: Coralliera Island and Mediterranean Presidium of Hapsburg Spain
Ciro Robotti
- 193 Spettacolo di bellezza del territorio Salentino, immagini e protagonisti
Spectacle of Beauty of the Salento Area, Images and Protagonists
Annamaria Robotti

Presentazione

Insieme con il collega e amico Ciro Robotti, e grazie alla preziosa intrapresa del dott. Attilio Caroli – veri animatori di quest’interessante iniziativa – abbiamo fortemente voluto l’incontro di studi di Gallipoli (29-30 marzo 2019), un’occasione di riflessione congiunta, in compagnia di eminenti docenti e studiosi di ambito internazionale, su problematiche di grande attualità incentrate sulla storia del Mezzogiorno e dei suoi rapporti con il Mediterraneo. In particolare, i contributi proposti in questo volume dimostrano come antichi centri urbani e poli portuali della Puglia Adriatica e del Tirreno abbiano svolto nella storia antica e moderna un ruolo fondamentale per lo sviluppo della civiltà nel contesto del *Mare Nostrum*.

Il comune denominatore dei temi affrontati ci sembra essere allora il paesaggio storico urbano, tratteggiato attraverso lo sguardo delle discipline più varie – dalla storia dell’arte, dell’architettura e della città all’iconografia storica urbana e alla cartografia, dall’archeologia alla storia economica, a quella dei materiali da costruzione e del loro impiego tecnologico e cromatico – attingendo a molteplici fonti, analizzate dai diversi punti di vista, ma con il comune obiettivo della conoscenza dell’ambiente antropizzato, territoriale, urbano e architettonico, e dell’individuazione degli strumenti più opportuni per la sua valorizzazione.

Sotto questo aspetto, la centralità del tema salentino non è casuale, ma vuole offrire lo scenario ideale e il ‘crogiuolo’ di tali riflessioni, trovando proprio in Gallipoli un autentico emblema dei tanti splendidi siti storici di quel territorio.

Con il presente volume si vuole dunque offrire alle comunità salentine e alle loro amministrazioni un contributo di idee per azioni mirate alla messa a frutto, attraverso procedure adeguate, degli immensi valori del territorio, da quelli paesaggistici a quelli architettonici, artistici e artigianali, che caratterizzano le peculiarità dei loro affascinanti scenari nel contesto regionale e nazionale.

Si tratta cioè di valorizzare, all’interno di una programmazione e pianificazione condotta con opportuna efficacia politica ed esperienza scientifica e professionale, i caratteri fisici ed estetici dei numerosi piccoli centri urbani – a cominciare proprio da Gallipoli – che si impongono oggi all’attenzione del dibattito sul destino dei beni culturali in Italia per la loro bellezza paesaggistica, non disgiunta da una tradizionale ospitalità in relazione al crescente fenomeno turistico.

Da studi come questo è quindi possibile trarre utili suggerimenti e linee guida per porre in campo indirizzi e strategie progettuali in linea con gli assunti della “Convenzione Europea del Paesaggio” del 2000; ciò in diretta relazione con le immense risorse culturali di quei centri e nel rispetto degli interessi collettivi territoriali.

Il CIRICE – Centro Interdipartimentale di Ricerca sull’Iconografia della Città Europea dell’Università di Napoli Federico II – ha quindi offerto con grande onore ed entusiasmo le proprie competenze scientifiche ed editoriali per valorizzare, speriamo al meglio, gli sforzi fatti dagli autori del volume.

Alfredo Buccaro
Direttore CIRICE - Università di Napoli Federico II

Introduzione

Venezia e Gallipoli nei rapporti tra visione, ragione e rappresentazione

Venice and Gallipoli: Relationships between Vision, Reason and Representation

CIRO ROBOTTI

Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli

Premessa

Il contributo, come è indicato nel titolo, delinea periegesi con protagonisti di eccellenza in luoghi di rara bellezza con il variare delle visioni tra natura e ambiente architettonico.

L'itinerario prende inizio dalla città di Gallipoli per sostare a Venezia - con tappa intermedia a Capua - al fine di contribuire al tema del dibattito che si svolge durante "l'Incontro di studio" incentrato sugli indirizzi attuali di ricerca in Italia e in Europa sul tema "paesaggio" attingendo alle varie e diverse fonti quali la storia dell'arte e della architettura non disgiunta dalla documentazione geografica, archeologica e cartografica, ed anche di discipline, altrettanto fondamentali per la conoscenza dell'ambiente umano, territoriale e architettonico del luogo sottoposto alla ricerca. Con l'itinerario si intende delineare alcune possibilità strategiche - pubbliche e private - al fine di affrontare e progettare con valide risoluzioni, le istanze di vivibilità dinamica nell'organizzazione del paesaggio salentino in armonia con le bellezze di natura che ciascun luogo può mostrare con orgogliosa partecipazione umana.

L'assunto prende origine dalla "Convenzione Europea del paesaggio" (dell'anno 2000) che contiene gli indirizzi tematici per nuovi orizzonti progettuali, per ulteriori strategie di pianificazione per ritrovare applicazioni innovative in relazione alle risorse umane nell'ambiente paesaggistico locale in rapporto con gli interessi collettivi territoriali. Sono i fondamentali indirizzi di operatività inerenti alle diverse tematiche da delineare - da parte di esperti italiani ed europei convenuti a Gallipoli - negli affascinanti scenari di eccellenza per i valori ambientali sia di Gallipoli quale emblema di altri siti del Salento e sia di Venezia. Dalle realtà attuali possono scaturire i tipi di intervento da assumere in relazione alle esigenze delle strutture dinamiche dei numerosi centri urbani del Salento peraltro identificati in due meravigliosi luoghi quali sono appunto le città scelte ad emblema narrativo quali perle sulle sponde di mari cangianti per i cromatismi che racchiudono altresì per le molteplici visioni della storica stratificazione architettonica. Con le descrizioni riferite alle città di Gallipoli e Venezia si intende delineare i procedimenti che trovano sostegno nel concetto della multidisciplinarietà, ricorrendo al contributo di discipline con indirizzi diversi tra cui la rappresentazione grafiche, che suggeriscono note sull'ambiente e territori facendo ricorso alle testimonianze di misura e di valore della forma, per poi passare alle acquisizioni documentali sulle stratificazioni locali, con i materiali da costruzione nel loro impiego tecnologico e cromatico. Non possono mancare le note sulle singole gestioni attuali da assumere nel procedimento socioeconomico da affrontare. Altre ricerche dell'itinerario sono i riferimenti alle opere artigianali che arricchiscono ciascun luogo e ne rilevano la singolarità nel contesto locale. Sono espressioni e conoscenze tutte riassunte nel paesaggio ovvero nei rapporti, negli aspetti e nei valori dello spazio e di scala urbana oltreché nei puntuali segni recettivi che caratterizzano ciascun luogo.

Le note sui beni citati - rilevamenti, fotografie, interventi cinematografici, ecc... - sono utili per la redazione di possibili e validi piani paesaggistici che possono prendere forma efficace

ancorché sorretti da adeguata preparazione ed esperienza sia civile che professionale da affrontare con alto senso di maturità a seguito di formazione culturale per la interpretazione delle necessità collettive espresse dagli abitanti dei numerosi piccoli centri urbani che il Salento mostra nella loro bellezza paesistica non disgiunta dalla ospitalità.

Mi preme sottolineare che i documenti qui raccolti sono scaturiti soprattutto dalla realtà dei centri di Gallipoli e di Venezia, dei quali si intende delineare alcuni procedimenti storici adottati e quelli esecutivi che trovano sostegno nel concetto di adesione alle scienze umane per affrontare circostanze attuali ancorché diverse a carattere territoriale - dà luogo a luogo - e supportate dalle tracce di azioni degli uomini nel tempo. Le istanze indirizzate alle esigenze di vita da sostenere con armonia di intenti e sensibilità previa conoscenza reale del contesto paesistico, costituiscono sollecitazioni aderenti alle attuali necessità sulla scorta dell'acquisizione storica sostenuta dall'intelligenza del passato al fine di sviluppare adeguate varianti progettuali. Queste note che scaturiscono anche dalle esperienze scientifiche attuate in Europa per strategie che in sintesi appartengono, alla raccolta dei dati, alle susseguenti osservazioni in coerenza con la stratificazione del territorio, oltretutto con la socialità di coloro che oggi vivono le storie e le esperienze sostenute nel tempo e da riproporre nell'attualità delle esigenze di vita e progresso civile.

Adottando alcune tappe di ricerca seguendo il dettato normativo della "Convenzione europea del paesaggio" in relazione ai principi fondamentali, la ripartizione delle competenze e le misure operative si possono assumere i segmenti che sostanziano l'itinerario percettivo

- a) Conoscenza e configurazione dell'impianto urbanistico con le peculiarità costruttive e decorative nel contesto di natura.
- b) Ricerca delle risorse attraverso l'interpretazione delle opere figurative e architettoniche nonché ai protagonisti, artisti e artigiani.
- c) Le risorse naturali la cui forza di espressione rende ricchezza del luogo e validità sia interpretativa sia esecutiva di tutela.
- d) Attività di sostegno alla comunicazione.

I centri assunti a modello descrittivo della narrazione presentano omogeneità costruttive e a altre analogie in adesione alle storie locali, alle necessità di assunzioni strategiche per lo sviluppo territoriale e tutela con precise validità interpretative in una gamma ricca di alternative in funzione di ciascun luogo e con le relative necessità di vivibilità.

1. Percorsi di conoscenza e comunicazione

L'itinerario qui delineato è stato articolato altresì sulle molteplici varianti adottate in linea di studio su ciascuno dei siti assunti a modello di lettura inerenti alla geografia dell'ambiente costruito con materiali di cave territoriali usati nei secoli comprese le testimonianze archeologiche. Sono state così rilevate le espressività plastiche e cromatiche dei materiali che compongono le strutture architettoniche nella loro singolarità ambientale ed omogeneità cromatica del costruito come si può riscontrare a Gallipoli a Venezia e altre città della Campania. Percorrendo le predette città si possono registrare i rispettivi colori ambientali: a Napoli e a Capua il tufo per le strutture e il piperno grigio per i portali, gli sporti e le scale; a Venezia l'uso del mattone nella precipua colorazione rosso-terracotta e il legno per le strutture fondazionali e le altane tra i tetti; a Gallipoli a seguito dell'uso artigianale della pietra locale, e soprattutto del carparo nel colore giallo paglierino che identifica le strutture e le opere sculturali. È da sottolineare che entrambe le città marinare, Gallipoli e Venezia, sono foriere di effetti spettacolari che si realizzano percorrendone i rispettivi impianti vivacizzati dalla presenza umana in movimento tra quinte murarie e spazi interclusi che espongono

tecnologie e molteplici variabili prospettiche. I residenti acquistano il ruolo di protagonisti e i viandanti quello di comprimari nei diversi modi espressivi di gesti e di comportamenti. Sono osservazioni che comunicano ed esaltano le bellezze ambientali, mentre la luce che agisce sulle forme architettoniche e sui materiali sono elementi su cui giova riflettere perché richiamano - per comparazione - le diverse forme di rappresentazione ritrovabili nelle arti figurative del vedutismo e della cartografia. Per la ricognizione dei luoghi prima indicati, nell'economia del presente contributo finalizzato a possibili varianti strategiche si è fatto ricorso a tecniche diverse tra cui la fotografia, il rilevamento di fabbriche e le rappresentazioni messe a confronto di lettura con la cartografia coeva, mentre le acquisizioni di alcune vedute richiamano specifici aspetti artigianali aderenti ai gusti locali nelle palesi espressioni di "spettacolo" ambientale riprese anche in recenti rassegne cinematografiche e pubblicazioni specialistiche sui luoghi costieri, per il mare "nostrum" ritengo utile il rimando agli scritti di Ambrogio di Milano (340-397) che riguardano la simbologia e la poesia, dell'acqua e del mare. Per entrambe, con riferimenti ricchi di valenze simboliche con alto grado di espressività naturale, il vescovo canta la fantasmagorica bellezza dell'acqua per il cambiamento del colore, i profumi della vegetazione e i prodotti marini tra cui il corallo, la perla e il cosiddetto vello d'oro. Sono riferimenti che ritroviamo ben presenti a Gallipoli e a Venezia, a supporto delle attività umane acquisite percorrendo o sostando tra la realtà che struttura ciascun itinerario.

2. Segni e immagini del paesaggio di Gallipoli

Per la descrizione dell'affascinante centro storico di Gallipoli emerge alla nostra visione il paesaggio di natura che, come in uno scrigno, racchiude le identità della stratificazione dell'abitato e della socialità degli abitanti. Tra i segni percettivi sono esaltanti le numerose architetture che strutturano il luogo insieme alle peculiarità delle abitazioni che includono spazi per le attività artigianali con l'uso di materiali locali, oltreché della pietra da costruzione tratta da cave situate sul territorio.

Sul centro troviamo altresì numerosi sostegni bibliografici resi da ricerche e procedimenti scientifici sviluppati da ricercatori e studiosi locali e internazionali. L'adozione della attuale fruizione periegetica assume caratteristiche pluridisciplinari in relazione a ciascun elemento di lettura che inerisce alle identità prevalenti per arti, cultura e socialità a seguito anche di scambi linguistici con altri popoli del Mediterraneo. Di conseguenza per questo procedimento di lettura scientifica, oltre ai rilevamenti mensuri, sono state acquisite le vedute, i disegni e i progetti di autori gallipolini in riferimento alla trama edilizia dove si può osservare che le case sono articolate con alternanza e diversità geometrica di spazi aperti e chiusi, alieni da un modello prestabilito ma aderente alle necessità dei nuclei familiari dove è ripetitivo l'uso per aggregazione con inclusione di botteghe per le attività commerciali. Le predette caratteristiche insediative sono state adottate nei secoli con diffusa omogeneità rendendo all'impianto urbano una caratteristica organica dove le abitazioni si articolano su strade ad andamento segmentato mentre il modello di aggregazione viene evidenziato dal diffuso uso della pietra carparo che nelle diverse realizzazioni tecniche del costruire con forme decorative che rimandano in prevalenza al gusto barocco che esalta gli effetti cromatici sia del tessuto abitativo sia delle realizzazioni figurative che adornano chiese ed edifici pubblici. Tutte le manifestazioni storiche pongono Gallipoli nell'arte dello spazio realizzato dalle società che si sono succedute nel tempo. Tra l'altro si può osservare che le quinte murarie dell'abitato, con il loro discontinuo presentarsi al riguardante, creano affascinanti visioni scenografiche che si moltiplicano percorrendo la strada che fiancheggia la ghiera muraria

CIRO ROBOTTI

perimetrale, incrementata da bastioni e da torri, da dove è possibile fruire, con continuità di percorso e punti di vista, l'immensa visione del golfo con strisce di spiagge e dune che esaltano il fascino dell'ambiente di natura reso dal pino di Aleppo nel territorio e dalle dune sulla gronda.

Stando all'ombra del *Pinus Halepensis* si possono acquisire le peculiarità della conifera sempre verde originaria della zona mediterranea, compresa la nostra penisola. E' da sottolineare che il pino d'Aleppo è abbastanza longevo e gli alberi adulti possono raggiungere dimensioni intorno ai 15-20 metri d'altezza, con folta chioma piramidale rimanendo sempre d'aspetto disordinato sotto la quale è piacevole la sosta. Di forte fascino è l'andamento costiero delle spiagge sul golfo perché costituisce un caso esemplare di "ambiente estremo" con dune create dal vento che trasporta piccolissime goccioline di acqua marina insieme a grandi quantità di minuscoli granelli di sabbia creando un vero e proprio "aerosol" che smeriglia ed incrosta di salsedine tutto ciò che incontra, sommergendo i rami e le foglie della vegetazione circostante. L'intensità di questi fattori e dello loro risultanti decresce via via con l'aumento della distanza dalla battigia, dando origine a situazioni progressivamente più permissive e consentendo un aumento di diversità specifica man mano che si procede verso l'interno che contiene ampie zone boschive di Aleppo. Le dune sono altresì preziosi elementi naturali da osservare e fruire con "interesse" anche quando soffia il vento che contribuisce a rendere ancor più interessante l'atmosfera costiera e il paesaggio marino. Da questi aspetti percettivi, si può ritornare a quelli della Gallipoli storica collegata alla moderna terraferma con un ponte seicentesco collegamento che si riscontra a Venezia per quello translagunare realizzato nell'Ottocento. Un ulteriore esempio lo troviamo nel Mediterraneo con l'isolotto di Tabarka collegato all'antica città di Tabarka sulla costa poco distante da Tunisi. La percezione richiama anche pensieri inerenti ad alcuni eccellenti protagonisti e in relazione ad immagini che nel documentarne l'operato delle società nel tempo ne esaltano i valori, tra cui alcune opere architettoniche e composizioni figurative. L'excursus visiva di Gallipoli rimanda inoltre a fatti ed eventi, sia per le attività costruttive sia ad altre città nella terra d'Otranto dove le immagini ambientali seppure mutano con scansioni topografiche e scenografiche diverse, restano nell'alveo delle possibili nuove strategie progettuali. La narrazione dei centri assunti per la narrazione - ancorché parziale e con punti di vista e osservazioni personali - fa riferimento anche a eminenti artisti, delle quali rappresentazioni è possibile cogliere ulteriori informazioni sui segmenti storici con riferimenti a monumenti pubblici e privati realizzati nel tempo dalla vivace società gallipolina.

3. Ritratti di Carlo V

Tra le strutture di forte impatto percettivo a Gallipoli come altrove svetta il castello, elemento dominante ai margini dello storico tessuto edilizio. Prendendo a sostegno opere figurative tra cui i dipinti che ritraggono l'imperatore Carlo V, il protagonista eminente del percorso narrativo cinquecentesco troviamo le immagini che ricordano "l'invittissimo" imperatore (Gand, 24 febbraio 1500 - Yuste, 21 settembre 1558) inoltre acquista prezioso riferimento il nucleo di opere d'arte conservate in musei europei, gallerie e collezioni private, oppure destinate a decoro di palazzi pubblici. Sono opere che ci restituiscono la sua figura negli aspetti adolescenziali, familiari e di condottiero; per quelli giovanili è utile riferirci al dipinto di Bernard Van Orley, intitolato appunto Carlo V giovane esposto nel Museo di Capodimonte a Napoli mentre per alcune battaglie vittoriose - a Pavia, a Tunisi, a Muhlberg - la visione può essere indirizzata agli arazzi dello stesso Van Orley, oppure agli affreschi dei fratelli Zuccari oppure ancora alle numerose tele di Tiziano, il pittore che più di ogni altro ha ripreso

l'imperatore in varie circostanze e atteggiamenti consoni alla sua accentrata attività governativa.

Tra i primi artisti che ritrassero l'imperatore si annovera il grande Alberto Dürer (Norimberga 1471-1528) che affermatosi nella terra natale come pittore incisore e studioso di arte militare, nel 1512 è al servizio dell'imperatore Massimiliano I d'Austria. Alla sua morte (nel 1519), Dürer si reca ad Anversa per incontrare il futuro Imperatore Carlo V - nipote di Massimiliano - e in questa occasione realizza una incisione nella quale il giovane Carlo, è rappresentato con tutti i simboli emblematici ispanici, il giogo e le frecce dello scudo araldico dei suoi nonni materni, e, cosa di più incisivo riscontro, il motto preferito: "Noch Weiter" che egli poi cambiò in "Plus Ultra". Il 23 ottobre del 1520 Dürer assistette ad Aquisgrana alla proclamazione di Carlo V ad imperatore (avvenuta sul trono di Carlo Magno) e prende parte alla grande festa pubblica in onore del nuovo Cesare nella piazza del Mercato. Festa fu tanto grande che Dürer affermerà *«lo che ho assistito a tutto lo spettacolo, ho visto cose tanto superbe, preziose e squisite come non ha mai visto nessuno dei vivi»*.

Tra gli emblemi che Carlo V ostenta in ogni occasione è il Toson d'Oro, la più prestigiosa insegna dell'ordine cavalleresco fondato nel 1429 a Bruges dal duca di Borgogna Filippo il Buono in occasione delle sue nozze con Isabella di Portogallo. Dopo i duchi di Borgogna ne divennero titolari i re di Spagna. Questo ordine, che era concesso soltanto ai sovrani o a personaggi della più illustre nobiltà spagnola ed europea si riuniva a Gand e a Barcellona. Il collare del Toson d'Oro era una insegna che Carlo V indossava sin dall'età giovanile come si può osservare nei ritratti che vi sono a Napoli nel Museo di Capodimonte e nel Museo Nazionale di Belle Arti di Budapest, entrambi dipinti da Bernard Van Orley.

Altre immagini relative ai luoghi dove si svolsero le battaglie della vittoriosa armata di Carlo V tra cui quella in Tunisia sono dipinte ad affresco in Vaticano, nella Sala Regia accanto alla porta dedicata al pontefice Paolo III. Quivi i fratelli Zuccari Taddeo (1521-1566) e Federico (1542-1602) hanno ricordato l'avvenimento delineando, in alto, le navi dinanzi al porto e, in basso, la scena di un combattimento terrestre.

Tra le opere difensive dei centri costieri del Mezzogiorno, sono interessanti altresì le sculture di Carlo V che troviamo all'ingresso del castello de L'Aquila, eretto tra il 1534 e il 1554; e in quello di S. Elmo a Napoli tra il 1536 e il 1546, di Copertino ampliato nel 1535; e in quello di Lecce ampliato dal 1539 al 1549 contemporaneamente alla ristrutturazione di quello di Otranto. Sono le costruzioni difensive di più ampio impatto rispetto a quelle delle torri costiere di avvistamento in Puglia, in Sicilia e in Sardegna che peraltro arricchiscono e qualificano il paesaggio.

Su tali strutture, troviamo lo stemma asburgico che ci informa dell'attività di colui che regnò dal 1519 al 1556 sui Paesi europei e su altri siti nel Mediterraneo tra cui la Napoli capitale nel periodo vicereale. Tra i segni scolpiti è da citare quello che troviamo collocato sul restaurato fastigio della fontana di Gallipoli dove è presente un quadro di carparo - ormai degradato - in cui si possono rilevare le coppie di colonna con il "plus ultra" su ambo i lati dello scudo altrettanto visibili su una porta urbana e sulla fronte dei castelli di Lecce e Otranto.

Opere tutte che affermano la presenza dominante in Italia, in Europa e in America del Cesare che visse nel secolo d'oro della cultura allorché erano attivi sommi artisti quali Leonardo, Michelangelo, Raffaello, Bramante, Peruzzi, Carpaccio, del Sarto, del Piombo, Correggio, Sansovino, Sammicheli, Palladio. Per le opere di fortificazione sono da citare almeno alcuni tra i più famosi in Italia per i loro scritti teorici e per le realizzazioni in Italia e in Europa. Tra essi è eminente il capitano d'arme Francesco de Marchi, gli architetti Girolamo Genga,

CIRO ROBOTTI

Evangelista Menga, e Francesco di Giorgio Martini, oltrech  il salentino Gian Giacomo dell'Acaya.

4. Il castello di Carlo V a Capua, su progetto del salentino Gian Giacomo dell'Acaya

Al fine di porre un accento sul percorso salentino risulta utile il riferimento alla sosta - con riflessioni molteplici - a Capua in Campania, che propone un rimando alle attivit  umane in relazione alle varianti strategiche del sito ponderando altres  l'evento in relazione al tema dello scambio culturale tra uomini, amministratori e necessit  territoriali.

Nel '500 fu eccellente protagonista della possente opera difensiva capuana, l'architetto salentino Gian Giacomo dell'Acaya, e soprattutto per il progetto del castello, nella funzione di baluardo avanzato sulla Via Appia, tra Roma e Brindisi, per la protezione della Napoli capitale oltrech  della longobarda cittadina di Capua racchiusa tra le rive del fiume Volturno. Dalle fonti d'archivio   emerso - a seguito di rilievi e restituzione grafiche sostenute da altri documenti sullo stato attuale del monumento che il disegno dell'Acaya databile all'ottobre al 1542 di ritorno da un viaggio all'Aquila dove, nella zona pi  alta dell'area urbana (m 736,50 s.l.m.) e in posizione dominante sulla valle del fiume Aterno, era in fase di costruzione un altro maestoso castello dedicato a Carlo V che ne aveva promosso l'esecuzione su progetto del valenzano Pedro Luis Sriv , l'architetto di Castel S. Elmo di Napoli.

E' da annotare che il castello dell'Aquila - iniziato nel 1534 e completato nel 1554 - presenta analogie progettuali con quello di Capua: l'impianto quadrato con ai vertici i bastioni lanceolati, muniti di orecchioni cilindrici, l'accesso a mezzo di un ponte, cortine con vani per usi diversi (alloggiamenti delle truppe, appartamento del governatore, cappella, depositi, ecc.), merloni arrotondati di matrice sangallesc . E' da aggiungere che per il castello dell'Aquila il Nostro risulta direttore dei lavori dal 1542 al 1554 ma   da annotare altres  che egli svolgeva nel contempo la funzione di ispettore generale delle opere fortificate del regno su incarico di Carlo V. Si pu  assumere che l'incarico imperiale, per il progetto della fortificazione a Capua, non fu casuale se proprio intorno al 1535 egli stava completando le opere di fortificazione con mura bastionate, di Segine, il piccolo borgo salentino, - poi detto Acaya per volere di Gian Giacomo stesso essendone barone -, da lui ripopolato e dotato di edifici pubblici, mentre erano in corso altres  i lavori di ampliamento e di ammodernamento militare del medioevale castello avito in cui egli stava adottato le nuove soluzioni fortificatorie largamente presenti in Toscana, nel Lazio e nelle Marche ad opere degli architetti militari del Rinascimento.

Si pu  affermare che Gian Giacomo dell'Acaya per il progetto capuano si ispira alle teorie di Francesco di Giorgio - che   presente a Gallipoli per il rivellino del castello - e alle realizzazioni di Giuliano e Antonio da Sangallo che definirono la tipologia delle fortificazioni alla luce delle nuove tecniche difensive, abbandonando le caratteristiche ossidionali del vecchio tipo di maniero che aveva dimostrato la sua fragilit  di fronte alle armi da fuoco portate in territorio italiano dalle truppe di Carlo VIII nel 1498. A tali annotazioni giova aggiungere che il dell'Acaya appartenendo all'ordine Gerosolimitano, potrebbe aver acquisito notizie sulle nuove fortificazioni dell'isola di Rodi rinnovate del tutto nel 1496 con l'impiego del bastione lanceolato, da parte dei Cavalieri gerosolimitani.

I documenti d'archivio attestano che l'architetto Salentino   a Napoli, tra il giugno del 1544 e il settembre del 1545, impegnato "come disegnatore de la fortificazione di questa citt " ed   poi presente a Capua tra gli anni 1542 e 1551 per la erezione del castello dedicato anch'esso a Carlo V. Date, queste ultime, che indicano il periodo di tempo in cui l'architetto si dedic 

alla fortificazione di Castel Sant'Elmo a Napoli. Sulla fine del Cinquecento oltre ai predetti castelli, costituivano un forte presidio territoriale, altri insediamenti militari: ai confini settentrionali quelli di Civitella e di Pescara, sul territorio salentino i castelli delle città di Lecce, di Otranto anch'essi intitolati a Carlo V d'Asburgo che ne promosse le ristrutturazioni. Sono tutte attività che qualificarono in Italia e in Europa l'attività dei progettisti nei settori urbanistici e territoriali. È nel Cinquecento infatti che si sviluppano le diverse necessità nonché gli interessi delle comunità nelle direzioni operative del sapere teorico e della pratica applicazione, nella conoscenza del territorio e dell'ambiente naturale in cui si vive, dello sviluppo degli studi matematici e della teorizzazione delle rappresentazioni prospettiche, oltretutto della geometrizzazione dello spazio e della impostazione di opere ossidionali sulla scorta di pregresse esperienze belliche, peraltro numerose nei territori baronali italiani. E' nota la battaglia tra Venezia e Gallipoli nel sec. XV.

5. Periegesi nella URBS PICTA

Tra le diverse forme di rappresentazione della Serenissima città-stato faccio riferimento ad una pubblicazione di immagini fotografiche di estremo interesse documentale della città, edita nel 1895-96 e faccio riferimento altresì alla documentazione pittorica e grafico-architettonica coeva al fine di comparare la bellezza delle abitazioni peraltro nota nel mondo anche come dimora ideale di quanti amano l'arte. È questa una affermazione che ritroviamo ampiamente espressa dalla produzione letteraria di scrittori e in opere di architetti italiani e stranieri. Le immagini fotografiche che sostanziano le visioni della città lagunare furono raccolte dall'eccellente studioso d'arte Ferdinando Ongania (1842-1911), - ed articolano un ponderoso volume dalle dimensioni di cm. 38X56 - Risultano presentate con una nota all'editore e l'esortazione introduttiva dello storico Pompeo Molmenti (1852-1928), il quale afferma *"chi ha l'ambizione di studiare Venezia nelle peculiari caratteristiche deve perdersi nel labirinto delle sue strade, canali, ponti, banchine e piccole piazze solo allora la sua anima di visitatore si potrà mescolare, con tenera armonia, alla poesia di luce, acqua e colore"*.

Il titolo dell'opera fotografica non poteva non essere più significativo di quello inerente alle illustrazioni di Calli e canali in Venezia: un itinerario per immagini per conoscere la città lagunare dell'Ottocento comparando l'ambiente ai tempi nostri che offre la possibilità di fruire di un apparato organizzato con la volontà di rievocare sia l'attività tipografica in Venezia - iniziata da Aldo Manuzio (1447-1516) nel 1488 e proseguita dal figlio e dal nipote -, sia di "costruire" col mezzo fotografico una tra le più precoci edizioni europee per la conoscenza di Venezia. Si può sottolineare altresì che Ferdinando Ongania propose la fotografia sia nelle precipue qualità d'immagine della città sia come elemento espressivo autonomo al di là delle intrinseche qualità tecniche di riproduzione e con l'intenzione di incentivare la conoscenza del carattere lagunare e sociale. Per l'editore veneziano, la fotografia fu un'arte colta da acquisire per proporre anche l'acquisizione della pittura contemporanea. Ad essa infatti l'autore fa riferimento con rimando ai due artisti del Settecento veneziano, Canaletto e Guardi, esponenti della maggiore scuola pittorica italiana che unitamente alle altre straniere - tra cui quelle francese, bavarese, tedesca, austriaca - hanno rappresentato con immagini il fondamentale genere tematico: il paesaggio nelle sue attuali concezioni e normative internazionali.

Delle cento riprese fotografiche in bianco e nero raccolte nel volume ne ho scelte alcune adatte ad una visione emblematica da mettere a confronto sia con dipinti di pittori contemporanei sia con disegni, rilievi e schizzi di disegnatori e architetti fra i tanti di possibile

riferimento tra cui Ruskin, Viollet-le Duc, Le Corbusier, che della città fecero il loro tema preferito di analisi e di ricerca.

Con magistrale introspezione gli artisti citati hanno espresso e documentato le peculiarità di Venezia - la più orientale delle città europee - che dopo essere stata figlia, fin dalle radici, dell'Oriente innesta le correnti italiane attraverso la pittura, cioè del colore che non soltanto diventa accordo decorativo ma costruzione stessa delle sue forme partecipando così alle manifestazioni dell'arte europea.

Le immagini assunte per la lettura, con l'aggiunta di note ed osservazioni, aderiscono alla descrizione dell'itinerario, attuato dall'Ongania, rispetto al tessuto linguistico e poetico della città dove l'acqua e la luce si dissolvono, si frantumano nei "canali" e sulle superfici traforate delle fabbriche le cui pietre si rispecchiano sull'acqua esaltando l'intreccio delle modanature nei loro molteplici giochi di chiaro-scuro nonché dello sfarfallio dei colori resi dalle decorazioni parietali, sia pittoriche e sia musive. Questa nota, incentrata sulle fotografie, che riproducono Venezia si avvale altresì della documentazione grafica pittorica prodotta da architetti e disegnatori al fine di accostare i loro esiti artistici alle immagini fotografiche al fine di ottenere riferimenti pregnanti sul loro percorso acquisitivo per la narrazione. Per esso si è fatto riferimento alla documentazione grafica degli artisti prima citati che occupano un posto di notevole interesse a seguito delle rappresentazioni delle architetture veneziane, tra cui quelle eseguite da John Ruskin, di cui è nota la consuetudine all'uso della fotografia artistica sin dal 1841. Inoltre, gli eccellenti "disegnatori" prima indicati risultano interpretatori di Venezia con la propria personalità poetica, proponendo effetti percettivi di plasticità realizzata dagli elementi strutturali e ambientali i cui effetti risultano diafani ancorché carichi di colore. Peraltro, la città - come è noto - è costruita su un terreno "inesistente" tra acqua e aria sulla linea inafferrabile dell'orizzonte dove appunto i due elementi naturali si toccano rendendo al nostro sguardo valori qualitativi di eccellente singolarità della "Urbs picta". I disegni e le vedute documentano inoltre la sintassi antigeometrica e antiprospettica di Venezia, ovvero rappresentano il linguaggio architettonico composto per aggregazioni organiche a mezzo di una geometria che appare sempre provvisoria nell'intrecciare, moltiplicare, costruire e disciogliere le forme lasciando percepire la prevalenza delle linee orizzontali su quelle verticali oltreché le macchie di colore mobili e impalpabili, nella smaterializzazione delle pietre, dei mattoni e degli intonaci. Con gli inserimenti di affreschi, mosaici, di marmi policromi o di patere che rendono "leggere e diafane" le fabbriche veneziane quasi galleggiassero sull'acqua viene esaltata la qualità dell'immagine principe dell'intera città lagunare dove le abitazioni e i monumenti si fondono mirabilmente determinando quell'organismo meraviglioso che è la "città dipinta" ben rappresentata dalle numerose eliografie edite in bianco e nero dall'Ongania.

Della casa veneziana, unicum urbanistico quale è Venezia giova accennare al parametro fondamentale, generatore del tessuto edilizio stesso: la viabilità. Essa è doppia; una è per via d'acqua (canali e rii) dove passano i mezzi di trasporto, l'altra (campi e calli) è soltanto pedonale. Le due reti di comunicazione, pressoché equivalenti nell'estensione e indipendenti tra loro - con i ponti che ne costituiscono i punti di sovrapposizione - formano un sistema capillare su cui si snodano le facciate della casa veneziana. Quella tipica che struttura il volto del centro storico presenta i peculiari caratteri della *domus patricia* il cui modello, databile all'inizio del secolo XII, ha assunto poi una fisionomia che, negli schemi distributivi e delle facciate, si manterrà pressoché inalterata nel volgere dei secoli, pur nelle innumerevoli variazioni figurative e negli adattamenti urbanistici. Alle fotografie si possono aggiungere i disegni dal vero.

Sono dell'Ottocento i disegni acquarellati della Ca' Loredan dove Ruskin incentra la sua attenzione di artista sugli intarsi marmorei della facciata dei quali interpreta i colori e gli effetti di texture, luci e ombre, datati al 1841 in bianco - nero altresì quelli della casa Contarini - Fasan, del Palazzo Ducale, e di Palazzo da Mosto dove sono riportate, tra i disegni, note descrittive perché Ruskin voleva "capire quello che vedeva".

E qui appare significativo altresì il riferimento alla Ca' Dario il cui prospetto sul Canal Grande riassume molte delle caratteristiche fin qui evidenziate. Questa casa, tipica dell'ambiente costruito veneziano, è stata ripresa dall'architetto Domenico Rupolo che ne curò il restauro nel biennio 1896-97 per conto della proprietaria De la Baume Pluvinel, una contessa francese innamorata di Venezia e dei suoi monumenti. Inserito tra edifici dalle maestose proporzioni questo piccolo "gioiello" fu edificato nel XIX secolo da Giovanni Dario ed è pur sempre sorprendentemente impressionante da attribuirle all'armonia dell'insieme con squisita finezza dei particolari e alla colorazione data dalle tinte svariate dei marmi preziosi e in più dalla quasi "paurosa inclinazione" di tutta la costruzione, nell'innalzare la quale pare sia stato dimenticato l'uso del filo a piombo o sprezzata di proposito la linea perpendicolare. Oppure l'evento rimanda ad un aspetto durante la edificazione.

Di tali fabbriche Venezia ne conserva numerose e troviamo ancora facciate decorate da affreschi e mosaici che, formano un vasto insieme cromatico caratteristico del gusto veneziano.

Tra gli esempi è notevole la composizione musiva che decora quasi tutta la facciata del palazzo di Barbarigo sul Canal Grande. Eseguita nel 1880, rappresenta Tiziano e il mosaicista Zuccato nell'atto di osservare il progetto della raffigurazione da eseguire sul portale della dogale basilica di San Marco. La stesura a mosaico risulta eseguita undici lustri dopo il viaggio della scrittrice George Sand a Venezia (1833-34) il cui ambiente artistico e l'amore per la città le ha sollecitato la redazione del celebre romanzo intitolato *Les maîtres mosaïstes*, edito nel 1837 a Parigi da Felix Bounnaire.

Ai riferimenti prima indicati sull'attività musiva del Laboratorio d'Arte della Basilica di San Marco a Venezia, giova segnalare la collaborazione tra i maestri di mosaico veneziani e la cultura salentina attraverso la realizzazione nel 1973 del mosaico parietale di 84m² nell'aula magna dell'Istituto Tecnico Tecnologico "Giorgi" di Brindisi. Rappresenta il progresso scientifico e l'uomo dei tempi nostri ovvero il "poema cosmico" su cartone del salentino Manni ed esecuzione del maestro di mosaico Gianpaolo Casadoro.

Conclusioni

Le tappe della narrazione, incentrate sulle città di Gallipoli e Venezia, entrambe perimetrate dai mari che si congiungono al Mediterraneo, esprimono spazi edificati con procedure omogenee, con l'uso di materiali regionali e le cromie riprese nei gusti che ritroviamo nelle espressioni figurative in unione alle specifiche attività artigianali. Tanto ha qualificato i tessuti delle due espressioni urbanistiche testimoniate dalle omogenee configurazioni rispetto all'acqua e alle interne aggregazioni spaziali che espongono altresì le specifiche dimensioni storico-critiche ovvero il tempo dell'ambiente e la materia concreta della storia. Alle due eccellenti espressioni architettoniche è stata aggiunta la tappa intermedia a Capua in Campania che esprime una testimonianza di eccellenza a sostegno delle precedenti ovvero adeguate ad esse sia per i tratti comuni urbanistici, sia per una singolare azione umana che testimonia l'attività, di un architetto salentino nell'età rinascimentale italiana. Ciò a mio avviso, rafforza le visioni etnografiche e geo-topografiche di Gallipoli e Venezia, come altresì è avvenuto nel '700 (tra i numerosi possibili altri riferimenti) a seguito del rapporto operativo

CIRO ROBOTTI

tra la Scuola di pittura realizzata a Napoli dal pittore e architetto Francesco Solimena, del quale troviamo a Venezia numerosi suoi dipinti in chiese e dimore private.

A Gallipoli troviamo i pittori locali che esprimono le idee, le configurazioni e gli assunti solimeneschi in numerose tele che arricchiscono e sorprendono.

Volendo riprendere sommariamente i significati geo-topografici dalle tre tappe, assunte per le nostre attuali osservazioni, emergono le similitudini dei rispettivi contesti per l'omogenea edificazione, in relazione alla "forma" percorribile e percepibile permettendo di conoscere di ciascun luogo, le strutture, i funzionamenti, nonché le espressioni estetiche. Sono informazioni che, in modo diverso, possono toccare i sentimenti del visitatore suscitando emozioni, ricordi e similitudini culturali ed artistiche. Sono peraltro sensazioni foriere di ulteriori soste e visioni in questi qui narrati e in altri siti spesso compiute con una successione visiva che esalta le forme, i colori e le opere artigianali. Con forza di penetrazione, nei nostri sentimenti, creando emozioni e riflessioni che rimandano alle immagini cinematografiche di cui siamo inconsapevoli registri e attori. E si può concludere la periegesi qui sottolineata auspicando rimandi alle possibili procedure da affrontare nei centri urbani di provenienza con visione allargata al territorio Salentino.

Porti del Mediterraneo orientale in epoca preclassica: i dati testuali

Eastern Mediterranean Ports in Pre-Classical Era: Textual Data

MARIA GIOVANNA BIGA

Sapienza Università di Roma

Abstract

Viaggiatori, mercanti e crociati sono partiti dai porti della Puglia e del Salento per raggiungere porti del Mediterraneo orientale che sono stati utilizzati già dal IV millennio a.C. e lo sono ancora ai giorni nostri. Tra i porti orientali, quello menzionato già da testi del Vicino Oriente e dell'Egitto del III millennio a.C. è il porto di Biblo. Gaza, Ascalona, Giaffa e Akko sono menzionati in testi del II millennio a.C. e in particolare dai testi di el-Amarna del XIV sec a.C.

Travelers, merchants, crusaders from the ports of Puglia and its region Salento went to other ports of Eastern Mediterranean sea that were, already from the third millennium BC., very active and still are. The port of Byblos, according to archaeological data, has been used already from the end of the IV millennium BC. And texts from Egypt and from Syria, (especially the tablets from Ebla), document that it was used in the III millennium BC. Gaza, Askelon, Jaffa, Akko (later Acri of the crusaders) are very well documented by written sources from the second millennium BC, particularly by the tablets of el-Amarna of the XIV cent. BC.

Keywords

Porti, Mediterraneo orientale, Biblo, Egitto, el-Amarna.

Ports, Eastern Mediterranean sea, Byblos, Egypt, el-Amarna.

1. I porti del Levante e la navigazione in epoca preclassica

La Puglia è stata sempre la regione più aperta ai contatti con l'Oriente e il Salento ne è stato la porta principale. Tanti viaggiatori e mercanti, e anche dei crociati si sono imbarcati dai porti del Salento per raggiungere molti altri porti del Mediterraneo orientale. Tuttora il più vicino e più praticato approdo per arrivare in Italia dall'isola di Corfù resta quello di Otranto; da Otranto nelle belle giornate si vedono le montagne dell'Albania.

Il Mediterraneo è stato un grande bacino di comunicazione tra le varie genti che su di esso si affacciavano e che hanno interagito moltissimo, viaggiando lungo le sue coste e tra le sue isole. Sul Mediterraneo si affacciano anche l'Egitto e la Tunisia, dove sorgeva Cartagine, la grande città fenicia dominatrice del mare Mediterraneo fino a che i romani non misero fine alla sua potenza.

E sul Mediterraneo orientale vi è la Siria-Palestina con i suoi porti quali Gaza, Giaffa, Sidone, Tiro, Beirut, Biblo frequentati già dal IV millennio a.C. La documentazione archeologica e quella testuale consentono di conoscere i traffici più antichi che utilizzavano porti che, pur con alterne vicende, saranno poi sempre utilizzati in epoche successive fino ai giorni nostri. Ora che le tecniche di navigazione del passato sono state molto studiate e che si conoscono anche bene le correnti e i venti del Mediterraneo antico è possibile comprendere meglio i testi antichi. Le tecniche di navigazione e le navi del III millennio a.C. obbligavano i naviganti a fermarsi ogni notte in un porto, sia per rifornimento di acqua e cibo, sia perché la

navigazione di notte sarebbe stata pericolosa in assenza di strumentazioni a bordo. Per questo si sono presto esplorate le coste, anche quelle orientali, alla ricerca di approdi.

I porti principali che, venendo dall'Egitto, erano disponibili per attraccare di notte erano, in sequenza, Gaza, Ascalona, Giaffa, Tiro, Sidone, Beirut, Biblo, Tripoli, Tortosa, Lattakia. Nei vari periodi della storia vicino-orientale preclassica, classica, ellenistica, romana, bizantina, araba ecc. essi hanno avuto nomi diversi, alcuni sono stati abbandonati in favore di altri, altri nuovi sono stati fondati.

Questi siti, che erano porti già sicuramente frequentati nel IV e nel III millennio a.C., sono ancora importanti e purtroppo hanno visto e vedono tanti conflitti. In essi sono arrivati gli egiziani a portare guerra, sovente con propositi di dominio, ma anche per procurarsi materie prime non presenti in Egitto; sono stati contesi tra varie popolazioni nel II millennio a.C., poi sono stati contesi tra Filistei e Ebrei nel I millennio e successivamente hanno visto tanti altri invasori, greci, romani, bizantini fino ai crociati, ai mongoli di Gengis Khan ecc... In questi porti hanno attraccato tanti popoli diversi per arrivare poi a Gerusalemme, Damasco e oltre, ad Aleppo ecc..

Sono luoghi di grande stratificazione archeologica; sovente le città antiche sono sotto le città moderne a dimostrazione dell'importanza strategica di questi porti levantini del Mediterraneo. Ancora oggi è evidente l'importanza di Gaza nei Territori palestinesi. E la Russia cerca ora, con la terribile guerra in Siria, in Tartus, Lattakia e in Arwad il suo sbocco sul Mediterraneo ed è riuscita oggi ad avere quello sbocco al Mediterraneo che cercava già Caterina di Russia. Gaza, Ascalona, Giaffa, S. Giovanni d'Acridi, Tiro, Sidone, Beirut, Tripoli, Tortosa/Tartus, Marqab, Lattakia sono stati utilizzati dai crociati fin dalla Prima Crociata lanciata nel 1095 dal papa Urbano II e sono stati i porti degli stati franchi del Levante. Per il controllo dei vari porti ci sono state battaglie cruente durante le varie crociate. Ad esempio Lattakia. dopo la battaglia di Dorileo nella quale i cristiani sconfissero i turchi, fu controllata dal 1097 dai cristiani.

Nel 1098 anche Antiochia fu presa dai cristiani e così pure Tartus. Antiochia sarà a lungo, durante le Crociate, sede di un importante principato cristiano. La città non è esattamente sul mare, ma controlla l'accesso al mare, ed è stata un luogo importante già nel III millennio a.C., quando si chiamava Alalakh, città menzionata nei testi di Ebla del 2350 a.C., circa. Dopo l'ingresso dei Franchi in Gerusalemme nel 1099, Bertrando di Tolosa conquistò Tripoli nel 1109. Anche gli Ordini degli Ospitalieri e dei Templari cercarono di conquistare dei porti del Levante. Nella Seconda Crociata, lanciata nel 1147 da Luigi VII di Francia, nella Terza Crociata del 1189 lanciata da Federico Barbarossa, poi da Filippo Augusto di Francia e poi da Riccardo Cuor di Leone e nelle successive crociate, i porti ebbero importanza vitale. Antiochia cadde nel 1268. Nel 1291 Acridi, ultima fortezza cristiana, cadde; passarono in mano degli islamici i porti di Tiro, Beirut, Haifa. Arwad restò ancora in mano ai Templari fino al 1303, poi, caduta Arwad, i Templari si ritirarono a Cipro. Il periodo crociato si concluse nel 1300 con l'invasione mongola. Praticamente tutti i porti del Levante, pur con alterne vicende, sono documentati già archeologicamente a partire dal III millennio a.C. e, dalle fonti testuali, dal III millennio e poi dal II millennio a.C., anche se la documentazione testuale è più abbondante in certi periodi e più scarsa in altri. Si è scelto di trattare solo alcuni dei porti per i quali la documentazione testuale per il periodo preclassico è maggiore.

2. Il porto di Biblo e la sua storia

Un porto della costa siro-palestinese che è stato frequentato già dalla fine del IV millennio a.C. è quello di Biblo, che i fenici chiamavano Gubal (montagna), odierna Jbeil in Libano, a

37 km a nord di Beirut. È un promontorio circondato da due fiumi ed è il porto più vicino al quale far arrivare i cedri delle foreste delle catene del Libano. È sicuramente il porto documentato più a lungo nella storia orientale dato che la documentazione su di esso ricopre circa 10000 anni.

Testimonianze archeologiche a Biblo provano che il sito era già abitato dalla preistoria (ca 7000 a.C.). Altre testimonianze archeologiche provano contatti di questa città con l'Egitto dal IV millennio a.C. Il porto di Biblo era il principale porto al quale arrivavano gli egiziani per approvvigionarsi dei beni della zona costiera della Siria-Palestina e soprattutto di cedro del Libano, pregiatissimo legno da costruzione. La barca sacra del faraone Cheope, della IV dinastia egiziana, costruttore di una delle grandi piramidi, è visibile vicino alla piramide; è stata costruita proprio in cedro del Libano.



1: La barca sacra "solare" rinvenuta a Giza [Wikipedia commons].

L'Egitto usava le navi della città di Biblo per trasportare i beni prima di apprendere le tecniche di costruzione di barche che potessero affrontare il mare. Ne è prova una iscrizione sulle pareti di una tomba (una mastaba probabilmente da Saqqara) i cui pezzi sono stati venduti e si trovano in un museo a Madrid, in un museo negli US e in Giappone. L'iscrizione è stata ricomposta da M. Marcolin che vi ha riconosciuto una iscrizione biografica di un funzionario egiziano, Iny, che ha vissuto sotto tre faraoni della VI dinastia Pepi I, Merenre e Pepi II, della fine del secolo XXIII-inizi XXII secolo a.C.

Iny racconta che i tre faraoni l'hanno mandato in Siria-Palestina a comprare per loro dei beni preziosi: lapislazzuli, stagno, bitume. È partito da una località del delta del Nilo e che è arrivato fino a tre città, che rappresentano verosimilmente i punti più lontani da lui raggiunti per procurarsi questi beni. L'identificazione precisa delle città è difficile, ma secondo una proposta recente dell'egittologo A. Roccati possono essere: Tarkuntashsha e Purrushkhanda, nell'attuale Turchia del sud e Tadmor/Palmira, nell'attuale Siria.

Il sud dell'attuale Turchia era di cultura siriana, come dimostrano i ritrovamenti archeologici già dal III millennio a.C. Mentre il bitume, che serviva all'Egitto per calafatare le barche, nel processo di mummificazione ecc..., era presente in Siria-Palestina, il lapislazzuli e lo stagno venivano, attraverso lunghe vie commerciali, dall'Afghanistan, dove vi erano sia miniere di lapislazzuli sia di stagno. Il lapislazzuli era considerato pregiatissimo in Egitto. Lo stagno era indispensabile per ottenere il bronzo, attraverso la fusione con il rame che gli egiziani si procuravano nelle miniere del Sinai.

Si sono potute ricostruire le tappe delle lunghe vie commerciali che dall'Afghanistan portavano questi prodotti fino al Mediterraneo e all'Egitto. Alcune tappe saranno poi quelle della via della seta che partirà dalla lontana Cina e attraverserà regioni che già dal III millennio i mercanti vicino-orientali frequentavano. Grazie ai testi degli archivi di Ebla, i più antichi documenti in scrittura cuneiforme provenienti dalla Siria e databili al III millennio a.C. (2350-2300 a.C. circa), si conoscono alcune tappe siriane di questi beni: la città di Mari, dalla quale lapislazzuli grezzo e stagno arrivavano poi ad Ebla, e Ebla, dalla quale questi beni preziosi proseguivano e raggiungevano Biblo e l'Egitto.

È probabile che ci fossero anche tappe più a nord, in Anatolia, e potrebbero essere le due città anatoliche indicate da Iny. Iny dice poi di essere sempre tornato da questi viaggi su delle navi gublite, cioè di Biblo. Durante la VI dinastia e sotto gli stessi faraoni, un altro funzionario, Uni, compie invece delle spedizioni militari verso la Siria-Palestina. Egli racconta le sue spedizioni sulla sua mastaba a Abido. Soprattutto la sesta spedizione è raccontata in grande dettaglio nelle varie tappe sulla costa contro quelli che Uni definisce "i popoli che stanno sulla sabbia", indicando popoli che hanno città sulla costa. Le descrizioni del paesaggio parlano di terre nelle quali crescono viti e fichi, come nel paesaggio costiero siro-palestinese.

È molto difficile ricostruire l'itinerario e le tappe menzionate da Uni che parlano di "promontorio del naso della gazzella" e altre descrizioni criptiche per noi. P. de Miroschedji ha proposto una ricostruzione dell'itinerario e di alcuni porti che la spedizione ha toccato, per arrivare poi ad una città grande che è stata assediata da un enorme numero di soldati egiziani, (30000, come può essere interpretata l'espressione usata da Uni per indicare un numero elevato), metà dei quali ha attaccato per via di terra e la cui altra metà ha attaccato dal mare (fig. 2).

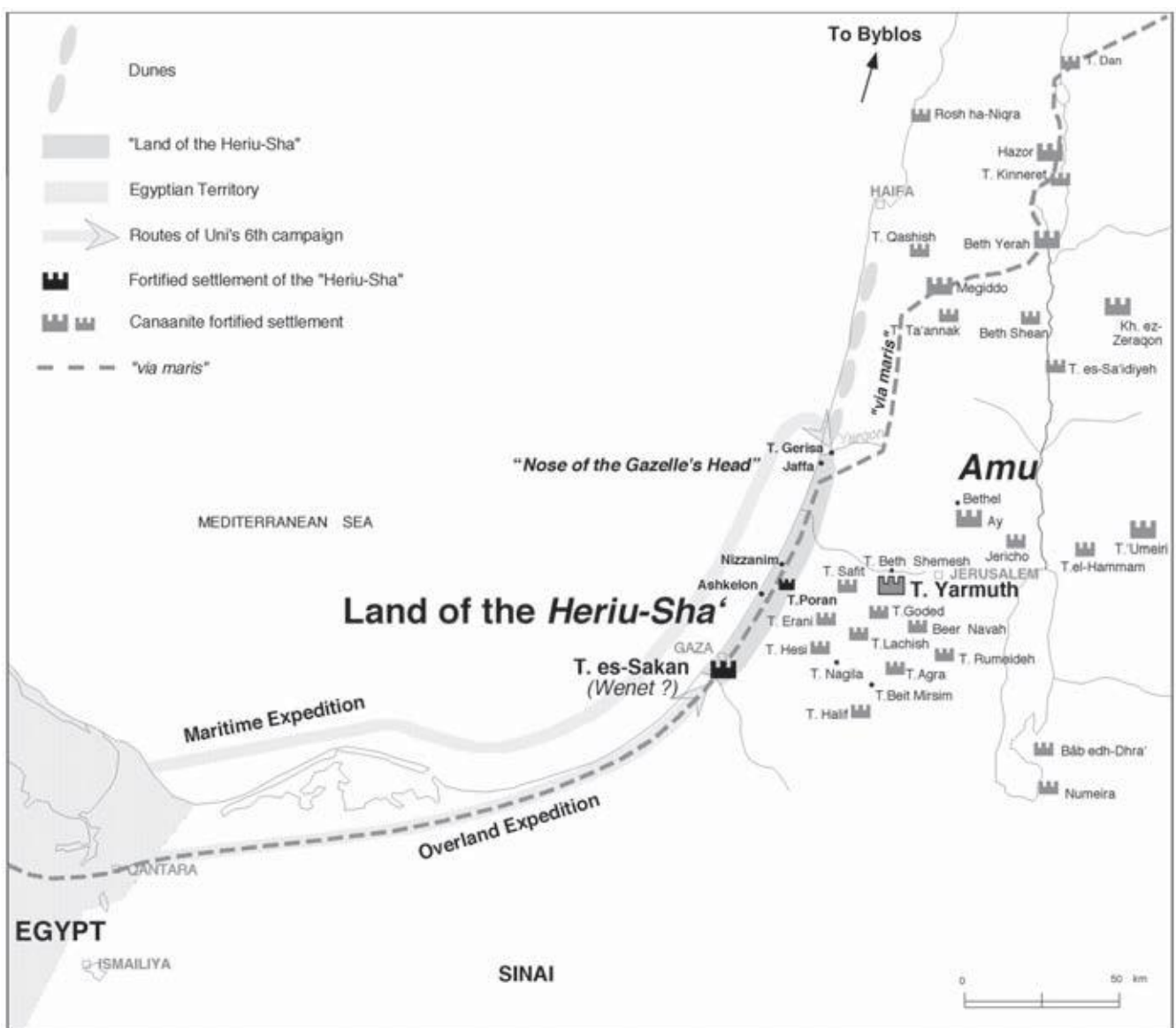
Ovviamente le cifre sono esorbitanti, soprattutto considerando il fatto che le navi del III millennio erano piccole e tenevano al massimo 50 uomini ciascuna. Secondo P. de Miroschedji, Uni sarebbe arrivato fino a Giaffa e non oltre. Più recentemente invece è stato supposto che Uni sia arrivato fin oltre il porto di Biblo.

Nei testi degli archivi di Ebla, Biblo, resa in cuneiforme come Gublu, è menzionata sovente tra i regni/città-stato che hanno relazioni politico-diplomatiche con il regno di Ebla. È anche evidente dai testi che Gublu/Biblo ha molti rapporti con un principato, Dugurasu, che si trova nel delta egiziano. Da Gublu e da Dugurasu giungono ad Ebla in dono i preziosi tessuti di lino egiziani e zanne di elefante che arrivavano dalla Nubia. E il re di Ebla ricambia con lapislazzuli e stagno, entrambi molto importanti per l'Egitto.

I testi di Ebla confermano quindi i dati archeologici: Biblo/Gublu era già nel III millennio a.C. un importante porto sede di traffici tra la Siria interna e l'Egitto. È evidente che a Biblo i prodotti

quali i tessuti di lino e l'avorio di elefante arrivano dall'Egitto ma Biblo si conferma un centro di smistamento di tali beni. Il rapporto con Ebla viene anche consolidato dal matrimonio di una principessa eblaita con il figlio del re di Gublu/Biblo e questo conferma l'importanza attribuita dalla diplomazia eblaita ai rapporti con Biblo e, tramite questa città, con l'Egitto.

A Biblo, grazie ai contatti frequenti con gli egiziani, la lingua egiziana era sicuramente parlata correntemente. Durante il II millennio a.C. vi fu praticata una scrittura che è stata definita pseudo-geroglifica, proprio per la sua somiglianza con la scrittura geroglifica egiziana. Questa scrittura comprendeva più di 100 segni che verosimilmente erano sillabici anche se la decifrazione di queste iscrizioni pone ancora tanti problemi. Si pensa anche che questa scrittura rappresenti una delle fasi di passaggio dalla scrittura con logogrammi alla scrittura sillabica e poi all'alfabeto.



2: Mappa della Palestina sud-occidentale al tempo delle Campagne di Uni [P. de Miroshedji 2012].

Biblo fu distrutta intorno al 2300 a.C., ma proprio data la sua importante posizione venne rapidamente ricostruita e raggiunse di nuovo un grande splendore, come dimostrano i dati archeologici. Nel XIV secolo a.C., grazie ai testi di el-Amarna in Egitto, si hanno di nuovo parecchie informazioni dai dati testuali su questo regno della Siria-Palestina. Infatti, quando Amenophi IV spostò la capitale da Tebe ad el-Amarna, i suoi scribi portarono nella nuova capitale alcune lettere scritte ad Amenophi III, suo padre, in scrittura cuneiforme e in lingua accadica, che era la lingua franca dell'epoca nella quale comunicavano le principali corti del Vicino Oriente. Soprattutto si portò quelle di un dossier che riguardava le trattative per l'invio alla corte egiziana di una principessa del grande regno di Mittani, alla cui alleanza il faraone era interessato, destinata ad entrare nell'harem come sposa secondaria del faraone. Poi ad Amenophi IV stesso arrivarono molte altre lettere, sia dai piccoli re della Siria-Palestina, (molti dei quali sottoposti direttamente al dominio egiziano o gravitanti comunque nella sfera politica dell'Egitto, altri invece sottoposti o al regno mittanico o a quello ittita), sia dai grandi regni quali appunto il regno ittita, quello di Mittani, il regno assiro e quello babilonese dei Cassiti.

Il ritrovamento delle lettere di el-Amarna fu casuale da parte di una contadina e portò poi allo scavo della città. Molte lettere si sono perdute ma ne sono giunte a noi 382 che sono preziosi documenti per conoscere la politica e la diplomazia dell'epoca. Tra queste lettere ben 70 riguardano la corrispondenza di un sovrano di Biblo, Rib-Adda, con il faraone. Esse ci documentano che Biblo, anche se non ha più il prestigio che aveva nel III millennio, ed è ormai un regno come gli altri, vuole ancora mantenere qualche rapporto privilegiato con l'Egitto. Altri porti hanno importanza in questo periodo, Sidone, Tiro e soprattutto Ugarit che diventa il grande porto internazionale, come provato sia dall'archeologia sia dai testi cioè da alcune lettere di el-Amarna, ma soprattutto dai numerosi documenti ritrovati nella città che attestano anche una nuova lingua, l'ugaritico, scritta con una scrittura cuneiforme, ma alfabetica. E così Rib-Adda, sentendo venir meno il suo prestigio, pretende particolare protezione dal faraone perché si sente minacciato dal vicino regno di Amurru; capisce anche che gli sta venendo meno il sostegno militare e economico dell'Egitto.

Quindi scrive un gran numero di lettere alle quali la cancelleria del faraone per lo più non risponde, come è ben chiaro dalle sue lettere che fanno sovente riferimento a richieste alle quali il faraone non ha prestato ascolto. Egli sviluppa così una chiara sindrome di "giusto sofferente" come ha ben evidenziato M. Liverani, osservando la somiglianza tra la figura di Rib-Adda e quella di Giobbe, il giusto sofferente della Bibbia. Rib-Adda proclama la sua fedeltà al faraone, lamentandone la mancanza di attenzioni e di interventi per salvarlo dai nemici.

Per citare solo una parte di una lettera significativa della tipologia di lettere inviate da Rib-Adda, si cita qui la lettera EA 68:

"Rib-Adda dice al suo Signore, re di tutte le terre, grande re. La Signora di Biblo dia forza al re mio signore. Ai piedi del mio signore, mio Sole, sette e sette volte mi getto. Sappia il re mio signore, che salva è Biblo, serva fedele del re, ma forte assai è l'ostilità dei nemici contro di me. Non resti inerte il re mio signore riguardo a Sumura che non passi tutto dalla parte dei nemici ...".

Il faraone non prestò mai ascolto e Biblo fu davvero conquistata. Biblo conobbe poi un declino alla fine del II millennio, pur restando un importante centro fenicio, e fu sottoposta in seguito alla dominazione assira, babilonese, persiana e greca. Livelli di altri periodi, compreso il periodo crociato, sono forse sotto la città moderna.

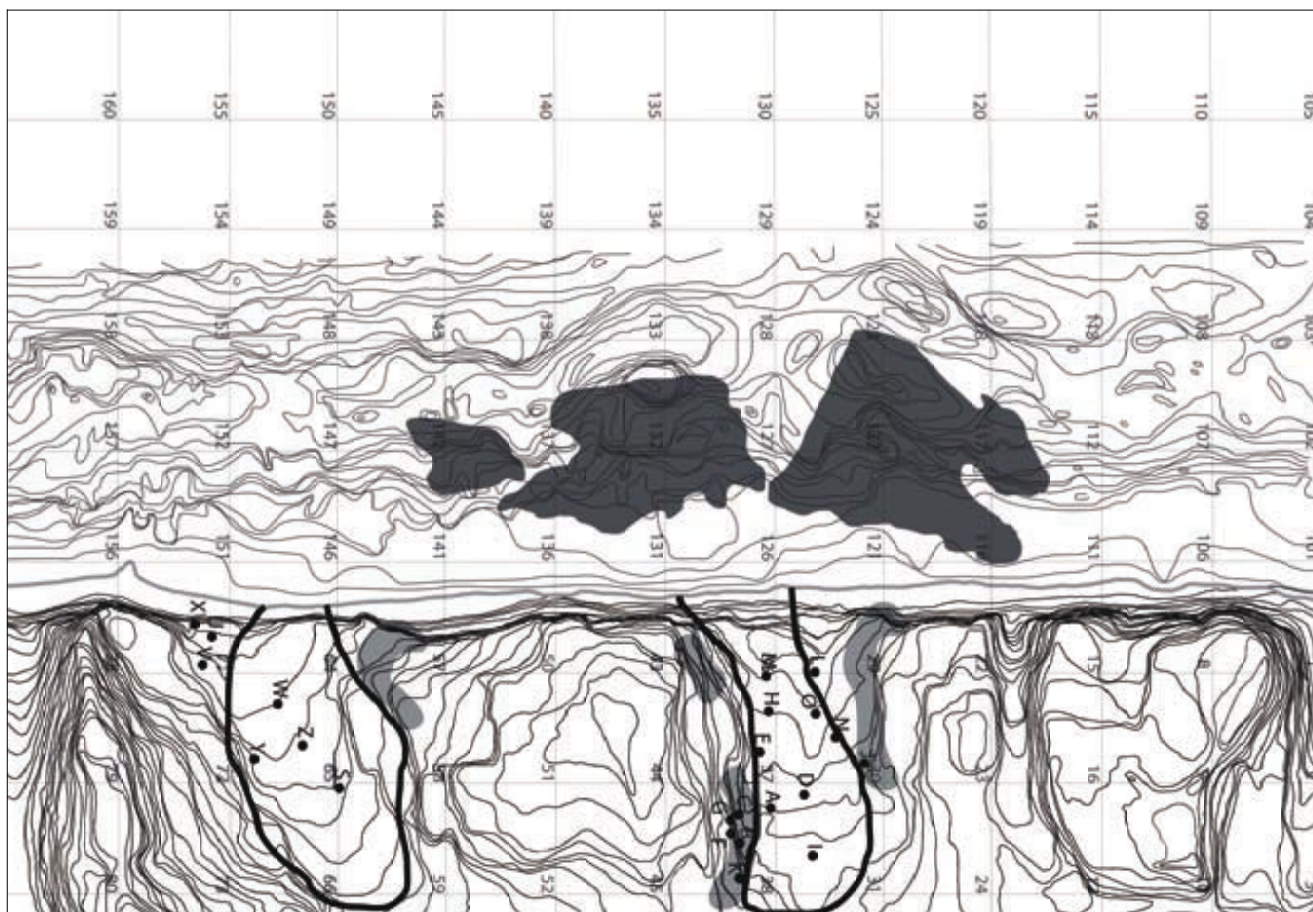
3. I porti di Gaza. Ascalona, Mahhazu, Giaffa in epoca amarniana (XIV secolo a.C.)

Le lettere di el-Amarna documentano altri porti importanti della Palestina meridionale, quali Gaza e Giaffa. Gaza è molto facile da raggiungere dal delta egiziano, essendo all'estremo sud della costa palestinese; era la porta della Palestina per chi veniva dall'Egitto. All'epoca di el-Amarna era sotto diretto controllo egiziano ed era guidata da un commissario faraonico e non da un re locale. Era capitale della provincia di Canaan.

La Gaza di questo periodo si trova probabilmente sotto la città moderna.

Giaffa è più a nord (è vicina all'attuale Tel Aviv) ed era anch'essa proprietà diretta degli egiziani dai tempi del faraone Tuthmosi III. Una lettera di el-Amarna (EA 196) scritta da Yahtiri, membro dell'amministrazione militare egiziana, cita queste due località, di cui il funzionario dice di proteggere le porte urbliche, dichiarando la sua totale obbedienza al faraone.

Tra Gaza e Giaffa vi era il grande porto di Ascalona, e quello di Mahhazu, anch'essi menzionati nelle lettere di el-Amarna. Ascalona, il cui sito antico si trova a 16 km a nord di Gaza, era il porto principale della Palestina meridionale all'epoca di el-Amarna e il suo re era Yidya, sottoposto al faraone. Una lettera è inviata dal faraone al re Yidya e dimostra bene come il faraone si ponesse nei confronti dei re della Palestina suoi sottoposti:



3: Ascalona, caratteristiche geomorfologiche del fondale marino [Stager, Schloen e Mater 2008].

“A Yidya, uomo di Ascalona, di: così parla il re. Ecco che ti faccio portare questa tavoletta per dirti: bada di proteggere il posto del re che è con te! Ecco che il re ti ha mandato Iriyamasha, commissario del re E sappi che il re sta bene, come il Sole nei cieli e le sue truppe e i

suoi carri numerosi, nel paese superiore e fino al paese inferiore, dal sorgere del Sole fino al tramontar del Sole, stanno molto bene!”

Sono pervenute sette lettere inviate da Yidya al faraone e in tutte il re di Ascalona si proclama servitore fedele del faraone, pronto a soddisfare ogni suo desiderio e attento protettore del territorio, utilizzando le espressioni che già si sono viste utilizzate dal re Rib-Adda di Biblo, cosa che dimostra come la diplomazia del tempo avesse già codici ben noti.

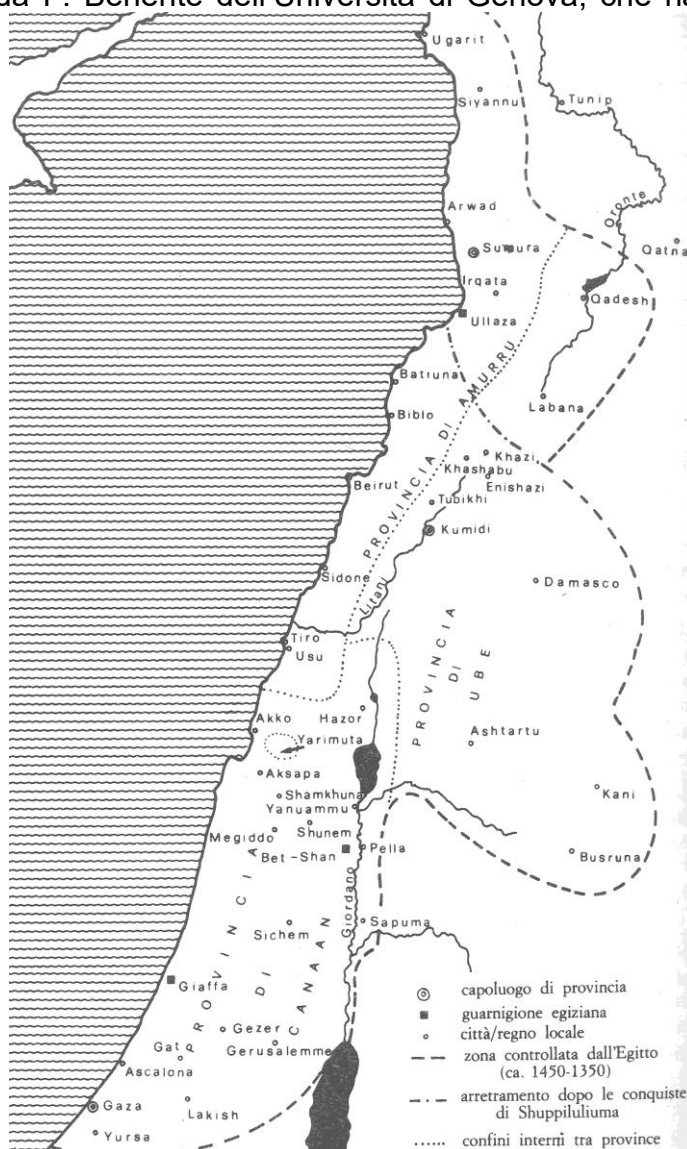
Il porto di Ashdod, che diverrà successivamente importante quanto Ascalona, non è documentato nelle lettere di el-Amarna.

4. Il porto di Akko/Acri

All'epoca di el-Amarna Akko era il principale porto della Palestina settentrionale. Si chiamerà Acri in epoca crociata e vi attraccarono molti crociati che erano partiti per l'Oriente dai porti della Puglia e del Salento. Il sito di epoca medioevale è oggetto di scavo anche da parte di una missione archeologica italiana diretta da F. Benente dell'Università di Genova, che ha ritrovato parti della città dell'epoca delle crociate. È tuttora un porto importante e il sito antico, Tell el-Fukhar, si trova ad un km ad est della città moderna.

Sicuramente il sito ha lunga storia come porto ed era frequentato già nel III millennio a.C. anche dalle navi che venivano dall'Egitto. Negli scavi è stato ritrovato un livello del Bronzo Tardo II, corrispondente all'età amarniana. E in effetti quattro lettere ritrovate ad el-Amarna (EA 97, 98; 99, 100) in Egitto documentano due re di Akko, Zurata e Zatatna. Tutta la zona della Palestina era sotto il controllo del faraone egiziano; entrambi questi re si proclamano fedeli sudditi del faraone, custodi per il faraone del territorio sul quale dominano e pronti a consegnargli i beni che egli richiederà. La lettera EA 98 è un esempio di lettera scritta in risposta ad un messaggio del faraone che aveva chiesto l'invio di qualche bene. E Zatatna di Akko risponde:

“Al re mio signore, Sole in cielo, di: messaggio di Zatatna, uomo di Akko, tuo servo, servo del re, terreno dei suoi piedi, suolo che egli calpesta. Ai piedi del re mio signore, mio dio, Sole nei cieli, sette e sette volte io mi prosterno, di ventre e di dorso. Ciò che il re mio Signore ha scritto al suo servo, questi lo ascolta; e tutto ciò che ha detto il mio signore, io preparo”.



4: Carta dei domini egiziani in Siria-Palestina.

Conclusioni

I porti documentati nel Levante sono molti, hanno avuto tutti una lunga storia di prosperità, abbandoni, distruzioni, e ricostruzioni. Molti sono rimasti in uso per vari millenni, altri sono più menzionati in un certo periodo o sono fondati in periodo greco o ellenistico. Alcuni sono documentati nella Bibbia, come ad esempio il porto di Cesarea e quello di Dor come anche Gaza, Ascalona, Ashdod. Nel periodo greco in Siria-Palestina porti importanti furono: Tolemaide (Acrida), Tiro, Sidone, Biblo, Tripoli, Arado, Gabala.

In epoca ellenistica ci fu Laodicea, fondata da Seleuco I, Posideion, Antiochia, Alessandria, Nikopolis. Molti porti del Levante sulle coste attuali dei Territori palestinesi, di Israele, del Libano e della Siria hanno tuttora grande importanza strategica.

Bibliografia

- AVILIA, F. (2018), Navi e rotte di navigazione nel Mediterraneo nell'Età del Bronzo: nuove considerazioni sulla base di dati inediti, «Pasiphae», XII, 27 – 48.
- BALDACCI, M. (2017), *Le origini della navigazione. Mesopotamia e Mediterraneo antico*, Capone Editore, Lecce.
- BALDACCI, M. (2018), *Ugarit. L'origine dell'alfabeto*, Capone Editore, Lecce.
- BEGON, M. (2016), Nédia, Dia ou bien plut ôt Ida? La “campagne asiatique” d'Inti de Deshasha (fin de la Ve dynastie) et le littoral sud de la Palestine durant la seconde moitié du IIIème millénaire (Bronze Ancien III)”, «NeHeT revue numérique d'Égyptologie», 4, 1 – 24.
- BIGA, M.G. (2012), *Tra Egitto e Siria nel III millennio a.C.*, «Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche», 146, 17 – 36.
- BIGA, M.G. (2014), The Marriage of an Eblaite Princess with the King of Dulu, in S. Gaspa et al. (eds), *From Source to History. Studies on Ancient Near Eastern Worlds and Beyond Dedicated to Giovanni Battista Lanfranchi on the Occasion of his 65th Birthday*, AOAT 412, Münster, pp. 73-79.
- BIGA, M. G. (2016), *La Syrie et l'Égypte au IIIe millénaire av. J.-C.*, «Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», 691 – 711.
- BIGA, M.G. (2017), Voies commerciales, ports et marchands de Syrie, Anatolie et Méditerranée orientale au IIIe millénaire av. J.C., «Pallas», 104, 51 – 59.
- BIGA, M. G. (2018), *Tappe siriane di commerci a lunga distanza nel III millennio a.C.*, in «Pasiphae. Rivista di filologia e antichità Egee», 12, 49 – 58.
- BRESCIANI, E. (1969), *Letteratura e poesia dell'antico Egitto*, Einaudi, Torino.
- BRUGNATELLI, V. (2000), Gli alfabeti semitici del II millennio, in M. Negri (a cura di), 105 – 120, *Alfabeti*, ai Colli (VR), Demetra.
- CORBÒ, C. (2002), *La nave di Cheope*, «Nautica», 485, 136-141.
- DE MIROSCHEDE, P. (2012), Egypt and Southern Canaan in the Third Millennium BCE: Uni's Asiatic Campaigns Revisited, in *All the Wisdom of the East. Studies in Near Eastern Archaeology and History in Honor of Eliezer D. Oren*, 265 – 292, M. Gruber, S. Ahituv, G. Lehmann, Z. Talshir (éd.), Göttingen.
- DE MIROSCHEDE, P. (2015), *Les relations entre Égypte et le Levant aux IVe et IIIe millénaires à la lumière des fouilles de Tell es-Sakan*, «Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», 1003 – 1038.
- LIVERANI, M. (1974), *Rib-Adda, giusto sofferente*, «Altorientalische Forschungen», 1, 175 – 205.
- LIVERANI, M. (1998), *Le lettere di el-Amarna I. Le lettere dei “Piccoli Re”*, Paideia, Brescia.
- MARCOLIN, M. (2010), *Una nuova biografia egiziana della VI dinastia con iscrizioni storiche e geografiche*, «Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche», 144, 44 – 79.
- MARCOLIN, M. ESPINEL, A. D. (2011), The Sixth Dynasty Biographic Inscription of Iny: More Pieces to the Puzzle, in *Abusir and Saqqara in the Year 2010*, M. Barta et al. (éd.), 570-615, Prague.
- NEGRI, M. a cura di, *Alfabeti*, ai Colli (VR), Demetra.
- ROCCATI, A. (1982), *La littérature historique sous l'Ancien Empire égyptien, Littératures anciennes du Proche-Orient*, Paris.
- ROCCATI, A. (2012), *Appendice. DUGURASU=rw-h3wt*, «Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche», 146, 37 – 42.
- ROCCATI, A. (2015), *Iny's Travels*, in M. G. Biga, Córdoba, J. Ma, C. del Cerro et E. Torres (éd.), *Homenaje a Mario Liverani fundador de una ciencia nueva*, ISIMU, 13, 225 – 229.
- STAGER, L. E., SCHLOEN, J. D., MASTER, D. M. (2008), *Final Reports of the Leon Levy Expedition to Ashkelon*, Winona Lake, Indiana, Eisenbrauns.

Le calcareniti mediterranee, con particolare riferimento a quelle della Magna Grecia, e un esempio di studio: le Tavole Palatine

The Mediterranean Calcarenites, with particular reference to Magna Graecia, a case study: the Tavole Palatine

STEFANO CANCELLIERE, LORENZO LAZZARINI

Università Iuav di Venezia

Abstract

In questo studio sono stati considerati i calcari teneri più o meno arenacei che passano comunemente sotto il nome di calcareniti (generalmente definibili più correttamente come grainstones in inglese), di varia età, ma solitamente databili dal Miocene al Quaternario, usatissimi in tutte le epoche, molto più di quelli compatti, in tutta l'area mediterranea, sia per l'edilizia comune, sia per quella monumentale. Essi infatti compaiono usati in importanti monumenti della Spagna meridionale, della Sicilia e dell'Italia del Sud (basti ricordare le città barocche della Val di Noto, e di Lecce), della Tunisia e di Malta, del Peloponneso e di Creta, della Tripolitania e Cirenaica, dell'Anatolia occidentale e meridionale delle coste della Fenicia e Palestina, nonché dell'Egitto settentrionale. Della calcarenite, del tempio arcaico di Hera (Heraion) di Metaponto, comunemente noto come "Tavole Palatine", in particolare, è stato riportato un esempio di studio approfondito, determinandone l'origine su base archeometrica. Da un primo esame macroscopico, nel tempio è risultato l'uso esclusivo di una calcarenite gialla a grana fine, e di un conglomerato discretamente cementato, di origine fluviale, rappresentato solo da qualche raro concio (di restauro antico?) utilizzato nel crepidoma. Un esame delle carte geologiche del territorio circostante Metaponto ha dato subito esiti positivi per la localizzazione della formazione conglomeratica, del tutto negativi invece per la calcarenite, ciò che ha costretto ad allargare la ricerca di litotipi confrontabili su carte e aree territoriali della Lucania orientale e della Puglia meridionale e ha spinto a intraprendere una lunga e laboriosa indagine di tipo minero-petrografico e geochimico in laboratorio per poter giungere a risultati basati su dati di laboratorio (ottenuti), che hanno indicato nella calcarenite di Taranto, zona Faro, la pietra usata per le Tavole Palatine.

In this study are considered soft (porous), more or less arenaceous, limestones commonly known as calcarenites (generally more correctly classified as grainstones), of various geological ages, but usually dating from the Miocene to the Quaternary. These stones were used by man in all historical periods, much more than the compact (hard) limestones, especially in the Mediterranean area, both for common architecture and monumental buildings. In fact they appear in important monuments of southern Spain, Sicily and southern Italy (for example in the baroque cities of Val di Noto and Lecce), of Tunisia and Malta, the Peloponnese and Crete, Tripolitania and Cyrenaica, western and southern Anatolia, along the coasts of Phoenicia and Palestine, as well as northern Egypt. As an example of in-depth study of a calcarenite, we report that of the archaic temple of Hera (Heraion) of Metaponto, known as "Tavole Palatine". After a laboratory characterization, its origin has been determined on an archeometric basis. From a first macroscopic examination, in the temple the exclusive use of a fine-grained yellow calcarenite was ascertained, as well as of a cemented conglomerate of fluvial origin, represented only by some rare blocks (to be connected to ancient restorations?) used in the crepidome. An examination of the geological maps of the surrounding Metapontine

STEFANO CANCELLIERE, LORENZO LAZZARINI

area gave immediately positive results for the localization of conglomerate formation, quite negative for the calcarenite, which forced to widen the search for lithotypes comparable on wider territorial areas (eastern Lucania and Southern Puglia) and pushed to undertake a long and laborious geological survey in the terrain, and a minero-petrographic and geochemical research in the laboratory in order to achieve positive results which indicated in the calcarenite of the Taranto-Faro area the stone used for building the Heraion.

Keywords

Calcarenites, Metaponto, Heraion, archeometric provenancing.

Introduzione

L'area mediterranea, come è noto, custodisce il più grande e importante patrimonio storico-artistico e archeologico del mondo, in buona parte costituito da monumenti ricavati dai più vari materiali lapidei. Tra questi, certamente quelli più abbondantemente impiegati sono i calcari, rocce sedimentarie essenzialmente costituite da calcite (carbonato di calcio) più meno pura e di età geologica la più varia. È per questo motivo che in questo studio si sono considerati questi litotipi, selezionando tra essi la specie più geograficamente diffusa data dalle calcareniti (in inglese grainstones), rocce calcaree che nella definizione più comunemente usata contengono una frazione arenacea (meglio definibile come silicoclastica) che non supera il 30%. Prima di considerare le calcareniti del Mediterraneo, val la pena sintetizzare gli aspetti essenziali di quest'area, considerandone la geologia e le principali formazioni lapidee sfruttate in antico per l'ottenimento di pietre da costruzione e ornamentali. Alcuni riferimenti più puntuali e specifici riguarderanno la Magna Grecia.

1. Le calcareniti della Magna Grecia

Rocce sedimentarie con caratteristiche minero-petrografiche e fisico-meccaniche variabili da quelle dei calcari porosi ("teneri") a quelle delle arenarie a cemento calcareo, quindi includenti le calcareniti, affiorano abbondantemente lungo tutta la costa tirrenico-ionica Calabria, Basilicata e sud-adriatica della Puglia, da Reggio sino a Lecce e Brindisi. È quindi ovvio che questi materiali lapidei siano stati ampiamente utilizzati come pietre da costruzione negli edifici antichi e moderni, e talora anche per scopi ornamentali, a partire dalla protostoria e sino ai nostri giorni. Essi sono particolarmente importanti per il periodo pre-romano corrispondente alla colonizzazione greca e ai coevi insediamenti delle varie popolazioni italiche (bruzie, lucane, messapiche, ecc.). In special modo le calcareniti caratterizzano i monumenti delle grandi *poleis* elleniche che sorsero lungo le coste meridionali di quella che viene comunemente definita Magna Grecia, ma anche gli edifici posteriori di età romana, medievale, rinascimentale e barocca. Si tratta in generale di pietre da taglio di colore dal beige al giallo-chiaro, teneri e facilmente estraibili con asce e picchi, e lavorabili con vari tipi di scalpelli-sgubbie-raspe. Esse sono discretamente durevoli nel tempo, specie se utilizzati un po' all'interno rispetto alla costa (dove in genere soffrono per fenomeni di alveolizzazione, (Lazzarini-Tabasso Laurenzi 1986), o se protetti da scialbature o intonaci di calce come spesso usavano fare i greci-italioti e sicelioti (Lazzarini 2009). Di calcareniti locali sono le mura greche di Reggio, i templi di Locri Epizefirii, Caulonia e Crotone (incluso quello di Capo Colonna), le rovine di Sibari-Turii, Eraclea, Metaponto (di cui si considera qui il tempio dedicato a Hera, detto delle tavole Palatine), Taranto e di altre antiche città pugliesi quali Egnazia. In moltissimi casi, di tali calcareniti sono note, e sono state studiate alcune delle cave di origine, ciò che è di grande

importanza non solo conoscitiva, ma anche per eventuali ulteriori approvvigionamenti per restauri di sostituzione, integrazione, ecc. Così per la Calabria si vedano gli studi di Lena (1997) e di Cuteri et. Al. (2013), per la Puglia di Zezza (1974). Non sempre invece esiste una loro caratterizzazione di laboratorio per le loro proprietà minero-petrografiche, geochemiche e fisico-meccaniche, ciò che sarebbe di grande utilità per la determinazione dell'origine delle pietre dei monumenti, e per il loro restauro.

2. La calcarenite delle Tavole Palatine

Il tempio arcaico di Metaponto dedicato a Hera (*Heraion*), comunemente noto come "Tavole Palatine" (Fig.1), è stato costruito con una pietra definita "calcarenite locale" nella maggior parte delle guide archeologiche e dei trattati specialistici di architettura greca (De Siena, 2009; Mertens, 2009; in ambedue con bibliografia precedente). Nessuno studio specifico è stato tuttavia sinora dedicato al problema della determinazione della provenienza di tale pietra, mentre una prima indagine petrografica sul materiale lapideo del teatro-ecclesiasterion metapontino (Baldassarre e De Marco, 1981, Mertens-De Siena, 1982) consentì di inquadrarla tra le calcareniti di Gravina. Essa venne seguita da un lavoro di tesi sulle pietre impiegate in alcuni edifici dell'area sacra metapontina (Marraudino, 1994), che portò a individuare e differenziare alcune specie litiche utilizzate nel corso dei primi tre secoli di vita della grande *polis* magnogreca, senza peraltro giungere ad una identificazione sicura delle antiche località estrattive da essa utilizzate. È per questo motivo che in occasione di uno studio e rilievo dettagliato dello stato di conservazione delle pietre dell'*Heraion* effettuato dal Laboratorio di Analisi dei Materiali Antichi dell'Università IUAV di Venezia con studenti del corso di laurea in "Storia e Conservazione" si è deciso di approfondire le conoscenze sulle pietre stesse e la loro provenienza (Baccelle et al., 2009). Da un primo esame macroscopico, è risultata evidente la presenza nel tempio di due litotipi: una calcarenite giallina più o meno compatta, a grana fine, e un conglomerato puddingoide discretamente cementato, di origine fluviale, rappresentato solo da qualche raro concio in opera nel crepidoma, e molto probabilmente da collegare a un intervento di restauro antico. Lo studio è iniziato da un esame approfondito delle carte geologiche del territorio circostante Metaponto, che ha dato subito esiti positivi per la localizzazione della formazione conglomeratica, del tutto negativi invece per la calcarenite, ciò che ha costretto ad allargare la ricerca di litotipi confrontabili su carte e aree territoriali della Lucania orientale e della Puglia meridionale (Fig.2) e ha spinto a intraprendere una lunga e laboriosa indagine di tipo minero-petrografico e geochemico in laboratorio per poter giungere a risultati basati su dati oggettivi.

3. La ricerca delle cave antiche

Gli affioramenti del conglomerato fluviale essendo ben noti alla popolazione locale, e talora indicati nel foglio geologico "Matera" 1:100.000 includente Metaponto, sono stati facilmente individuati. È probabile che nell'ambito di due di essi, tra i più grandi, in località Castelluccio (Fig.3) e a circa 10 Km da Metaponto Borgo, non lontano da Casa S. Biagio, sulla sinistra lungo la statale basentana, siano stati estratti i blocchi di conglomerato utilizzati nel crepidoma del tempio e in altri monumenti (anche tombe) metapontini. A Castelluccio sono noti ritrovamenti archeologici che confermano la frequentazione antica del sito. Altri affioramenti di conglomerato fluviale sono visibili presso l'incisione della fiumara che si incontra prima di arrivare in località Pizzica. Non si sono mai riscontrate tracce di tagliate, ma viste le caratteristiche fisico meccaniche del conglomerato, in particolare la facile de-cementazione dovuta alla pioggia e ad altri agenti atmosferici, è praticamente impossibile che si siano

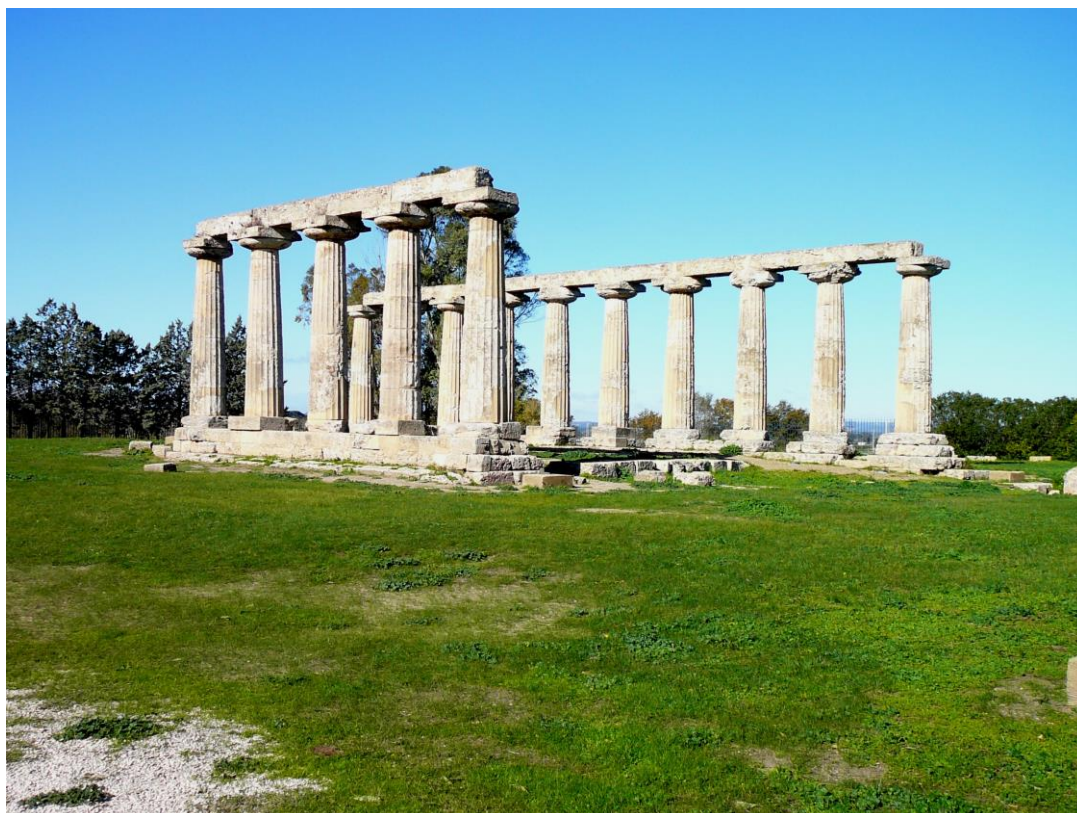
conservate tracce di cavatura antica. Nella ricerca delle cave antiche di calcarenite si è proceduto sia sulla scorta dello studio delle carte geologiche (e relative note illustrative) della Basilicata orientale e Puglia meridionale, visionando affioramenti e aree estrattive antiche e moderne di calcareniti, sia sulla base di indicazioni fornite dal Dr. A. De Siena, direttore del Museo Archeologico Nazionale di Metaponto e profondo conoscitore della “chora” metapontina. È stato così “battuto” non solo il territorio immediatamente adiacente l’antica città, ma ci si è allargati concentricamente soprattutto verso N, e E, giungendo a toccare rispettivamente Gravina e Fasano, chiudendo poi i sopralluoghi a SE nella zona di Campomarino e, a SO, a Heraclea (Policoro). Nel lavoro di campagna sono state privilegiate le cave antiche, e campionate solo le formazioni con evidente somiglianza di caratteristiche macroscopiche con la pietra delle Tavole Palatine. Si sono così esplorate le cave abbandonate di Gravina (Fig.4), Matera, Ginosa, Laterza, Montescaglioso (Fig.5), alcune delle quali con segni di estrazione probabilmente molto antica, in particolare certe di Matera (a SO della città e, in provincia, località “La Martella”, Fig.6), e Taranto, località Faro (Figg.7-8). È noto che una datazione, anche approssimativa dei periodi di cavatura di pietre tenere come le calcareniti basata sulle tracce di coltivazione è impossibile per il mantenersi pressoché inalterati nei secoli dei metodi e degli strumenti usati per l’estrazione. Inoltre, anche per le calcareniti va detto che, data la loro scarsa durezza, tracce di cavatura di età greca o romana difficilmente si conservano, se non in aree protette da fenomeni di dilavamento e di riattivazione estrattiva.

4. La campionatura e i metodi di studio

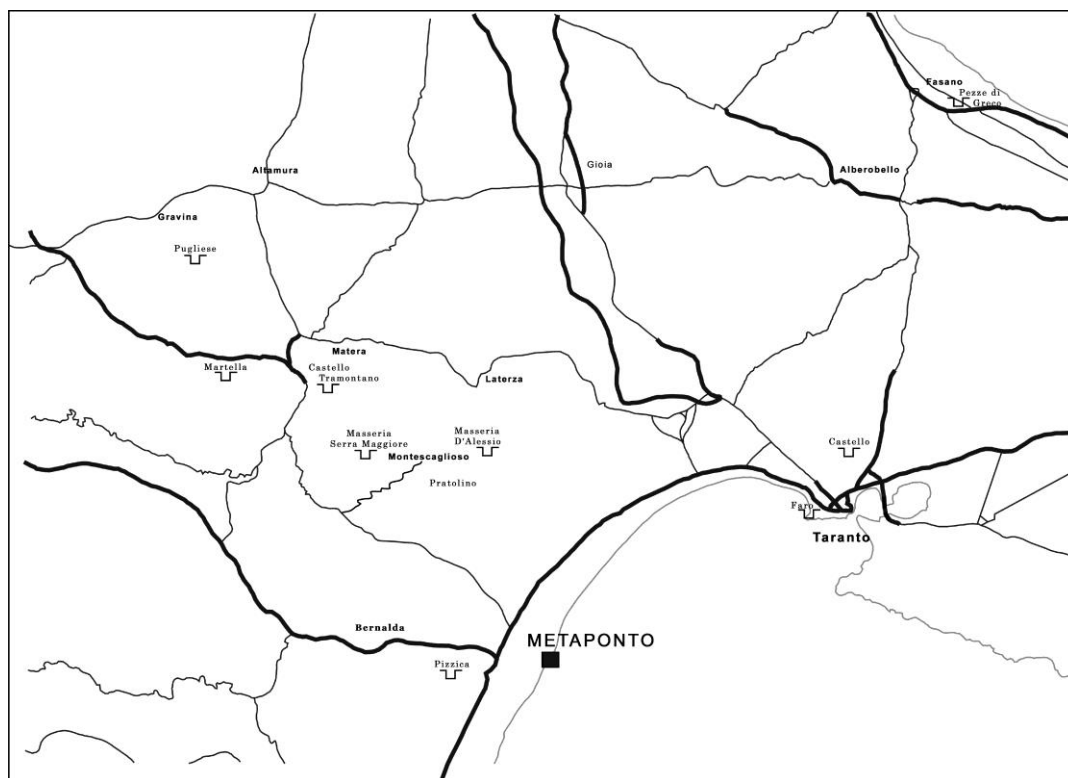
Da varie parti (stilobate, basi, colonne) dell’Heraion delle Tavole Palatine sono stati prelevati piccoli campioni di pietra, il più possibile sani in modo da riflettere al meglio la composizione chimica e le caratteristiche minero-petrografiche della roccia originariamente impiegata nella costruzione del tempio. La campionatura è stata effettuata in modo da rappresentare eventuali varietà lapidee scelte in funzione del loro impiego più o meno strutturale (cioè con funzioni portanti o meno). Dato il generale grave stato di deterioramento delle superfici e la preziosità del monumento, ci si è dovuto accontentare di frammenti non sempre rispondenti a un criterio rappresentativo e sufficientemente grandi. I campioni sono stati prelevati sottoforma di scagliette con uno scalpello dalle seguenti parti (Tab. 1):

SIGLA CAMP.	LUOGO DI PRELEVAMENTO
TP 1	I blocco informe centrale non in opera, parte anteriore del tempio (lato est)
TP 2	II blocco informe c.s., ibidem
TP 3	III blocco informe c.s., ibidem
TP 4	Rocchio di colonna a est, colonnato nord
TP 5	Lato N/E, stilobate, filare sotto la II colonna
TP 6	Blocco lato nord nel campo
TP 7	Blocchetto nel campo nord
TP 8	Il filare, stilobate N/O, sotto la X colonna
TP 9	Fondazione adyton, blocco estremo a sud (I assise)
TP 10	Lato S, S/O fondazione sotto colonna V
TP 11	Lato N, primo rocchio dal basso della colonna VIII
TP 12	Lato E, N/E, rocchio di colonna su campo
TP 13	Lato E, rocchio di colonna seminterrato al centro del tempio
TP 14	Lato E, blocco di conglomerato del crepidoma

Tabella 1: descrizione e localizzazione dei campioni lapidei prelevati dal tempio di Hera.



1: Il tempio di Hera detto Tavole Palatine.



2: Localizzazione geografica delle cave antiche e moderne di calcarenite esplorate e campionate.

STEFANO CANCELLIERE, LORENZO LAZZARINI

Dalle cave e affioramenti invece, come detto sopra, sono state campionate solo le rocce che dopo martellatura mostravano nelle superfici fresche caratteristiche macroscopiche simili a quelle della pietra del tempio, anche per limitare il numero di campioni da esaminare. Una seconda selezione di quest'ultimi è stata successivamente fatta in laboratorio sulla scorta delle indicazioni risultanti dalle prime analisi (studio microscopico di sezioni sottili) del litotipo usato nell'Heraion. Le cave e gli affioramenti dove si è campionata la calcarenite sono di seguito brevemente descritti con una lista dei prelievi selezionati tra quelli effettuati (Tab. 2).

SIGLA CAMP.	LUOGO DI PRELEVAMENTO
MCG 1	Metaponto. Località Pizzica, affioramenti di conglomerato presso il ponte sulla statale
MCG 2,3	Metaponto. Località Castelluccio, cave antiche di conglomerato (Fig. 1)
CA1	Gravina. Sulla strada Gravina-Matera dopo circa 3 Km dal bivio prima di entrare in Gravina, venendo da Bari. Grande cava sul lato sinistro della strada. Mostra molti segni di cavatura. Da un blocco scarto di lavorazione antica (Fig. 4)
CA2	IBIDEM, altro blocco scarto di lavorazione antica.
GR	Gravina. Cava antica all'interno della città (Fig. 5)
MT/	Matera. Cave in città, lato SE (Fig. 6)
MT/d, c, s	Matera. Cava antica a S, località Castello Tramontano, a 2 km dal bivio per Gravina, lato destro, centro, lato sinistro
GR1	Ginosa. Venendo da Laterza, sulla destra della strada all'imbocco del paese grande cava antica (denominata "gravina") caratterizzata da un grande pilastro isolato. Dalla base del pilastro isolato, verso la gravina.
GR2	IBIDEM, da un livello analogo al precedente, ma verso la strada.
GR3	IBIDEM, da un livello superiore, nella zona Sud della Gravina.
GNA	Ginosa. Grande cava moderna appena fuori città
GNS/1 e 2	Ginosa. Cava antica entro la città, parte alta a dx e sx (Fig. 7)
CS1	Castellaneta. Piccola cava di fianco alla strada all'ingresso del paese. Prelevato dal filare in superficie della cava a forma di ferro di cavallo
CS2	IBIDEM, dal lato Nord della cava, in superficie
CS3	IBIDEM, dalla parte superiore del lato Ovest
SC1	Piccola cava presso Contrada S.Colonna detta "la strada tra le due cave"
LC	Laterza. Cava antica sulla strada di campagna che dal bivio Gaudella - Laterza porta a Laterza
MSS/A e B	Montescaglioso. Resti di una cava antica dentro una moderna, sotto il paese, a 2 km verso E, e poco lontano dalla Masseria D'Alessio (Fig. 8)
	Montescaglioso. Vecchia cava a O del paese, presso Masseria Serra Maggiore
MA1	La Martella. Cava antica in località S.Maria sulla strada che da Matera porta a La Martella. Mostra abbondanti segni dei fronti di taglio (Fig. 9), filari di blocchi riquadrati ancora in situ e solchi su roccia (Fig. 10) del transito dei carri. Blocco scarto di lavorazione antica
MA2	IBIDEM, altro blocco scarto di lavorazione antica
MA3	IBIDEM, altro blocco scarto di lavorazione antica
TA1-3	Taranto. Località Faro (Fig. 11), cava antica con tracce di canali e tagliate lato a Sud (Figg. 12-13)
TA4-5	IBIDEM, lato a Nord

Tabella 2: descrizione e localizzazione dei campioni prelevati dalle cave antiche e moderne.



3: Piccola cava antica di conglomerato di origine fluviale in località Castelluccio (Bernalda).



4: Particolare della cava antica di calcarenite in località Pugliese di Gravina.



5: Relitto di una cava antica di calcarenite dentro una moderna tuttora coltivata, a N di Montescaglioso.



6: Estese tracce di estrazione antica nella calcarenite di località La Martella (Matera).



7: Area del faro di Taranto sovrastante la piccola collina ove erano le cave antiche ora pressoché distrutte dalle raffinerie.

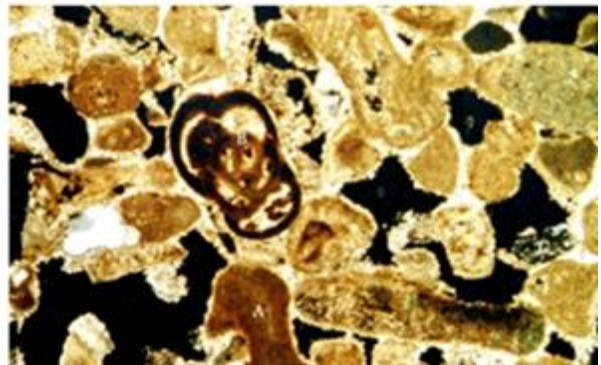


8: Antica parete di taglio nelle superstiti cavette presso il faro di Taranto.

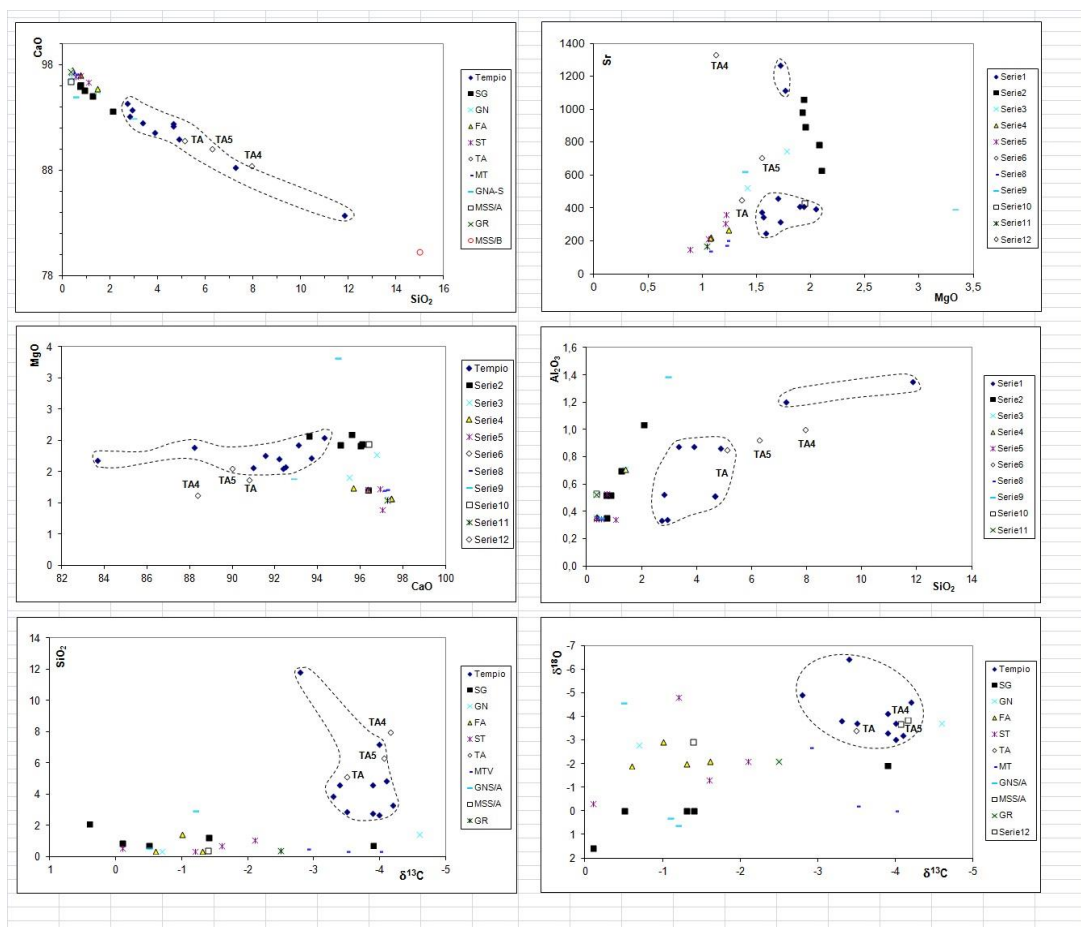
STEFANO CANCELLIERE, LORENZO LAZZARINI



9: Micrografia della sez. sott. Del campione TP8A mostrante una Grainstone/Rudstone con bioclasti di alghe rosse (A), foraminifero bentonico (B) in cemento microspartitico inglobante bioclasti più piccoli (C) e cristallini di quarzo. Nicol //, alto lungo 235 mm.



10: Come in fig. 9 ma nel campione TAF1 e a N+ Grainstone con associazione Foramol mostrante bioclasti di alghe rosse (A), Millolidi (B) e una frazione siliciclastica composta da grani di quarzo (bianco a sx) e vulvanti (C). Cemento intergranulare microspartitico e intergranulare isopaco.



11: Diagrammi di distribuzione di alcuni elementi maggiori e in tracce e risultati dell'analisi del rapporto isotopico $\delta^{18}\text{O}$ vs $\delta^{13}\text{C}$ nei campioni studiati.

Altre località di cava campionate, non particolarmente considerate e documentate fotograficamente in questo studio perché i relativi litotipi sono risultati molto diversi dalle calcareniti del Tempio, sono state Fasano (Bari), Egnazia (Brindisi), Campomarino e Castello (Taranto), Statte e S. Giorgio. Da tutti i campioni è stata preparata una (o più) sezione sottile poi studiata al microscopio polarizzatore: lo studio petrografico e la classificazione dei vari litotipi si è basata sulle classiche pubblicazioni di riferimento (Dunham, 1962; Milliman et al., 1974; Tucker and Wright, 1990). Lo studio della microfauna è stato condotto basandosi essenzialmente sul trattato di Flügel (1982).

Una selezione dei campioni è stata poi analizzata mineralogicamente mediante diffrazione dei raggi-X (rad. Cu K α a 40 KV, 20 mA), e chimicamente mediante ICP-AES per la presenza degli elementi maggiori, minori e in traccia. La determinazione del rapporto degli isotopi stabili del C e dell'O infine, è stata effettuata con uno spettrometro di massa e metodologie standard (Craig, 1957; Mc Crea, 1950).

5. I risultati ottenuti, le indagini minero-petrografiche, le pietre del tempio

L'analisi diffrattometrica ha fornito per tutti i campioni esaminati il medesimo, poco utile, risultato: calcite, molto abbondante; quarzo, in quantità variabili da "presente" a "in tracce"; minerali argillosi in tracce.

I risultati dello studio dettagliato delle 9 sezioni sottili selezionate è riassunto nella Tabella 3, e illustrati per alcuni campioni da micrografie ottenute in luce trasmessa nelle condizioni specificate nelle didascalie.

Campione	Litotipo	Formazione
TACM	Grainstone ben classato con fraz. silicocl.	Calcareniti di Monte Castiglione
TA	Grainstone ben classato con fraz. silicocl.	Calcareniti di Monte Castiglione
TA2	Grainstone ben classato con fraz. silicocl.	Calcareniti di Monte Castiglione
TA3	Grainstone ben classato con fraz. silicocl.	Calcareniti di Monte Castiglione
TA4	Grainstone ben classato con fraz. silicocl.	Calcareniti di Monte Castiglione
TA5	Grainstone ben classato con fraz. silicocl.	Calcareniti di Monte Castiglione
TAF1	Grainstone ben classato con fraz. silicocl.	Calcareniti di Monte Castiglione
TAF2	Grainstone ben classato con fraz. silicocl.	Calcareniti di Monte Castiglione

TAF3	Grainstone classato con silicocl. e caliche	ben fraz.	Calcareniti Castiglione	di	Monte
TAF4	Grainstone classato con silicocl. e caliche	ben fraz.	Calcareniti Castiglione	di	Monte
TAF5	Grainstone classato con silicocl. e caliche	ben fraz.	Calcareniti Castiglione	di	Monte

Tabella 3: Classificazione petrografica dei campioni della calcarenite prelevata dalle cave tarantine

Ben 6 campioni (TP 3, 5, 7, 8, 10, 12) sono costituiti da *Rudstones* con associazione *Foramol*; 2 (TP 1, 6) sono sempre *Rudstones*, ma con associazione *Coralgal*; 3 (TP 2, 4, 12) sono *Grainstones* con associazione *Foramol*, e 1 (TP 9) è una *Floatstone*. In generale quindi, l'associazione *Foramol* è di gran lunga prevalente e caratterizzante la calcarenite del tempio, sia nelle *Rudstones* che nelle *Grainstones*. Due descrizioni-tipo di queste rocce sono di seguito riportate.

CAMPIONE TP4

La roccia presenta struttura isotropa e tessitura organogena-clastica-cristallina. Il supporto è granulare, con granuli ben classati e rotondeggianti, tutti con orlo isopaco di cemento (tentativo di oolitizzazione o cementazione freatica marina?) (Fig. 9). I contatti tra i granuli sono puntiformi, raramente lunghi. I granuli più minuti sono più scheggiosi: tutti consistono essenzialmente in bioclasti, biosomi, intraclasti e coproliti. Tra i primi si riconoscono Gasteropodi, Bivalvi, Alghe Rosse ramificate, Echinodermi, Serpulidi, spesso interessati da bores mineralizzati. Tra i secondi sono riconoscibili Foraminiferi bentonici a guscio agglutinante (Miliolidi) e ialino (tipo *Elphidium*). Gli intraclasti sono per lo più micritici, di forma irregolare, con bordi lisci. Granuli di taglia uguale ai bioclasti di forma subrotondeggianti con contorni lisci sembrano attribuibili a coproliti. Sono inoltre presenti (1% c.a) extraclasti di areniti minute o siltiti a matrice micritica e granuli di quarzo della taglia del silt. Il cemento intergranulare è di calcite spatica minuta e localmente presenta morfologie a menisco. La compattazione è scarsa; la roccia mostra raro cemento tardivo e una notevole dissoluzione. Si osservano inoltre frequenti chiazze limonitiche ed ematitiche. L'associazione ricorda il *Foramol*; la roccia può essere classificata come una *Grainstone* ben classata.

CAMPIONE TP10

La roccia presenta struttura isotropa, tessitura organogeno-clastica-cristallina. La componente carbonatica è dominante (95%). Consiste in bioclasti di Echinodermi, (specialmente radioli) prevalenti, piccoli Rodoliti ed esili segmenti di Alghe Rosse ramificate, Briozoi, Gasteropodi con guscio lisciviato e sostituito da calcite spatica. Sono presenti anche biosomi di Foraminiferi bentonici a guscio ialino e porcellanaceo (Miliolidi; Fig. 26), agglutinante e ialino (*Elphidium*). Si osservano anche rari peloidi. Alcuni minuti vacuoli di dissoluzione o spazi intergranulari sono rivestiti di orli micritici localmente "a ponte" E' presente una frazione silicoclastica (3%) della taglia del silt, simile a quelle sopradescritte. Il cemento inter e intragranulare sembra ricristallizzato e/o dolomitizzato. I bioclasti di Echinodermi sono avvolti da cemento sintassiale, a volte pecilitico. L'associazione è un *Foramol*; la roccia si può classificare come una *Rudstone*.

6. Le pietre delle cave

I risultati dell'analisi petrografica delle sezioni sottili dei campioni di cava sono riassunti nella tabella 4, e la loro appartenenza formazionale in tabella 5.

CAVA	Struttura	Tessitura	Granulometria	Cemento	Composizione	Classificazione
Matera	Isotropa	Organogeno-clastica-crist.	Eterogenea: da μ a mm	ortosparitico	Calcitica dolomitica + Silicea +	Rudstone poco classata
Ginosa	Isotropa	Organogeno-clastica-crist.	Eterogenea: da pochi μ a pluri mm	Calcite spatica, micritica	Calcarea Silicea +	Rudstone a coproliti
Egnazia	Isotropa	Organogeno-clastica-crist.	Eterogenea: da μ a mm	Micritico algale	Calcitica ++ dolomitica \pm Silicea \pm	Bafflestone
Taranto	Ani/isotropa	Organogeno-clastica-crist.	Eterogenea: da μ a mm	Calcitico, aragonitico	Calcitica ++ Silicea ++	Grainstone
Taranto (Faro)	Anisotropa	Organogeno-clastica-crist.	Eterogenea millimetrica	microsparitico	Calcitica +++ Silicea +	Grainstone
Statte	Isotropa	Organogeno-clastica-crist.	Eterogenea: da pochi μ a pluri mm	Calcite spatica, micritica	Calcitica ++ dolomitica \pm Silicea \pm	Rudstone poco classata
S.Giorgio	Isotropa	Organogeno-clastica-crist.	Eterogenea: da pochi μ a pluri mm	Calcite spatica, micritica	Calcitica ++ dolomitica \pm Silicea \pm	Bafflestone
Fasano	Isotropa	Organogeno-clastica-crist.	Eterogenea: da pochi μ a pluri mm	Calcite spatica, micritica	Calcitica +++ Silicea +	Rudstone a coproliti Floatstone
Gravina	Bioturbata	Organogeno-clastica-crist.	Eterogenea: da pochi μ a pluri mm	Calcite spatica, micritica	Calcitica ++ dolomitica \pm Silicea +	Rudstone Floatstone
Montescaglioso	Ani/isotropa	Organogeno-clastica-crist.	Eterogenea: da pochi μ a cm	Calcite spatica	Calcitica +++ Silicea +	Bafflestone

Tabella 4: sommario dei risultati ottenuti dallo studio petrografico in sezione sottile dei campioni di cava.

Tavole Palatine

Campione	Litotipo	Formazione
TP1	Rudstone	Calcareniti di Gravina
TP2	Grainstone	Calcareniti di Gravina
TP3	Rudstone	Calcareniti di Gravina
TP4	Grainstone	Calcareniti di Gravina
TP5	Rudstone	Calcareniti di Gravina
TP6	Rudstone	Calcareniti di Gravina

STEFANO CANCELLIERE, LORENZO LAZZARINI

TP7	Rudstone	Calcareniti di Monte Castiglione
TP8	Rudstone	Calcareniti di Gravina
TP9	Floatstone	Calcareniti di Gravina
TP10	Rudstone	Calcareniti di Monte Castiglione
TP12	Grainstone	Calcareniti di Gravina

Cave antiche e recenti

Matera		
MT/S c	Rudstone minuto	Calcareniti di Gravina
MT/S c (biro)	Rudstone grossolano	Calcareniti di Gravina
MT/S b (mat.)	Rudstone grossolano e poco classato	Calcareniti di Gravina
MT/S a	Rudstone poco classato diverso da MT/S b	Calcareniti di Gravina
Ginosa		
GNS/2	Rudstone	Calcareniti di Gravina
GNS a	Rudstone a coproliti con crosta di alterazione	Calcareniti di Gravina
GNS b	Rudstone grossolano a coproliti	Calcareniti di Gravina
GNA	Wackestone con crosta di alterazione simile a GNSa e b	Calcareniti di Gravina
Egnazia		
GN1	Bafflestone-Floatstone	Calcareniti di Monte Castiglione
GN2	Bafflestone-Floatstone	Calcareniti di Monte Castiglione
Taranto		
TACM	Roccia ibrida-Grainstone a forte componente silicoclastica	Calcareniti di Monte Castiglione
TA	Grainstone con fraz. silicocl.	Calcareniti di Monte Castiglione
TA1	Grainstone con fraz. silicocl.	Calcareniti di Monte Castiglione
TA2	Grainstone con fraz. silicocl.	Calcareniti di Monte Castiglione
TAF1/TAF2	Grainstone con fraz. silicocl.	Calcareniti di Monte Castiglione
TAF3/TAF4/	Grainstone con fraz.	Calcareniti di Monte

TAF5	silicocl. e caliche	Castiglione
Statte		
ST1 A	Rudstone a coproliti e pralines algali	Calcareniti di Monte Castiglione
ST3	Rudstone poco classato	Calcareniti di Monte Castiglione
S. Giorgio		
SG1 B	Bafflestone	Calcareniti di Monte Castiglione
SG2	Rudstone	Calcareniti di Monte Castiglione
SG3 B	Bafflestone	Calcareniti di Monte Castiglione
SG4 B	Bafflestone	Calcareniti di Monte Castiglione
SG5	Rudstone poco classato	Calcareniti di Monte Castiglione
SG6	Rudstone con granuli risedim.	Calcareniti di Monte Castiglione
Fasano		
FA1	Rudstone a coproliti	Calcareniti di Monte Castiglione
FA3' e 3''	Floatstone	Calcareniti di Monte Castiglione
FA4	Floatstone con granuli risedim.	Calcareniti di Monte Castiglione
Gravina		
GR	Rudstone	Calcareniti di Gravina
Cava antica GR	Floatstone con granuli risedim.	Calcareniti di Gravina
Montescaglioso		
MSS/A	Bafflestone	Calcareniti di Monte Castiglione
MSS1	Rudstone	Calcareniti di Monte Castiglione

Tabella 5: Quadro riassuntivo dei litotipi analizzati e possibili formazioni geologiche di origine

Da un confronto tra le caratteristiche petrografiche delle calcareniti del Tempio e quelle delle cave, risultano buone accordanze tra le prime e le calcareniti di Taranto, in particolare con quelle antiche, pressoché esaurite, di località Faro, di cui si riporta di seguito una descrizione dettagliata.

Cave di Taranto Faro

Nella maggior parte dei campioni la struttura è isotropa; la tessitura è organogeno-clastica-cristallina. La granulometria è quella di una sabbia media con buona cassazione: i granuli sono avvolti da un orlo isopaco di limpido cemento di microsparite romboedrale che localmente crea

STEFANO CANCELLIERE, LORENZO LAZZARINI

dei ponti; essi hanno sezione ellittica o rettangolare con angoli smussati e margini lisci. La porosità è media; il cemento intergranulare è costituito da ortosparite e microsparite con locali frange di cemento a menisco e nei pori maggiori una organizzazione a drusa con cristalli a palizzata sui bordi. La frazione carbonatica (85-90%) è di taglia maggiore; quella silicoclastica (5%), più minuta comprende due popolazioni, una medio-fine, con granuli equidimensionali e spigoli smussati e una siltosa con elementi scheggiosi. I granuli carbonatici consistono in bioclasti, biosomi e tritume organogeno. Tra i primi predominano le alghe rosse ramificate (40%), i Molluschi con prevalenti Lamellibranchi a guscio spesso e fascicolato (tipo Ostreidi) e/o lisciviato e sostituito da microsparite, seguono le placchette e i radioli di Echinodermi. I bioclasti mostrano spesso perforazioni (*bores*) mineralizzati a goethite limonitizzata e alcuni sono sostituiti da fosfato di color arancio e/o goethite. I Foraminiferi rappresentano il 40% della frazione organogena e comprendono prevalentemente forme bentoniche a guscio porcellanaceo, di colore aranciato (tipo Miliolidi), generalmente sostituito da fosfato, a guscio ialino e agglutinante biseriale. Sono presenti anche forme planctoniche a guscio ialino (tipo Globigerinidi). Altri granuli carbonatici sono rappresentati da coproliti di forma ellissoidale generalmente micritici e da intraclasti biomicritici. La frazione silicoclastica (2-5%) è composta da granuli di quarzo, clasti di selce, metamorfiti e siltiti a cemento micritico. Sono inoltre presenti cristalli scheggiosi e freschi di feldspati geminati, pirosseni, biotite (pleocroica sui toni del bruno-arancio), orneblenda verde e zirconi. Goethite limonitizzata è diffusa anche negli spazi intergranulari, talora occupati da pirite framboidale. In generale si tratta di *Grainstones* ben classate, con associazione Foramol tipica.

7. Le analisi geochemiche

Milliman (1974), Flügel (1982) e Tucker & Wright (1990) hanno dimostrato che nei carbonati organogeni la distribuzione degli elementi minori e in traccia è condizionata dal contenuto scheletrico e dalla diagenesi, dipendendo quindi dalle caratteristiche fisiologiche degli organismi, nonché dall'apertura o chiusura del sistema deposizionale e dal chimismo delle soluzioni circolanti nel sedimento. Ciascuna fase predilige determinati elementi, compatibilmente con la struttura del reticolo cristallino e con il raggio ionico del catione; infatti nella calcite si rinvenivano preferibilmente elementi minori e in traccia quali Mg, Fe, Mn, Zn, e Cu; nell'aragonite Sr, Ba, Pb e K; nella dolomite Fe, Mn, Zn e Cu.

Circa il rapporto degli isotopi stabili del carbonio e dell'ossigeno ($\delta^{18}\text{O} / \delta^{13}\text{C}$), si è visto che esso è un efficace mezzo per differenziare i carbonati di origine marina dagli altri e per meglio comprenderne il processo diagenetico e le eventuali successive interazioni con acque meteoriche. Ciò considerato e partendo quindi dal presupposto che nelle rocce carbonatiche i rapporti isotopici $^{13}\text{C} / ^{12}\text{C}$ e $^{18}\text{O} / ^{16}\text{O}$ variano come risultato del frazionamento geochemico avvenuto durante i loro processi genetici, si può ritenere che rocce formatesi in una stessa regione e in un dato tempo geologico siano caratterizzate da una composizione isotopica simile, il che si traduce in un ulteriore utilissimo strumento diagnostico e archeometrico. Altrettanto si può dire per l'analisi degli elementi maggiori, minori e in traccia. I litotipi analizzati, in particolare le calcareniti dell'Heraion metapontino e alcuni campioni di cava (Taranto e Monte Scaglioso), non sono calcari purissimi avendo un contenuto silicoclastico modesto, ma non trascurabile. Le analisi chimiche quantitative effettuate mediante XRF (fluorescenza dei raggi-x) sono quindi risultate molto utili.

8. Discussione dei dati

I risultati analitici ottenuti sono stati riportati nei diagrammi di Fig. 11. Si è visto che i campioni provenienti dalle cave di Matera, Egnazia, Ginosa, San Giorgio, Statte, Fasano e Gravina sono calcari pressoché puri e caratterizzati da una piena concordanza tra dati chimici e proprietà tessiturali e composizionali osservati in sezione sottile. I litotipi più ricchi in Si, Al, Fe e K sono risultati i campioni provenienti dalle cave di Taranto, per la presenza della frazione silicoclastica. Chimicamente compatibili con questi ultimi sono le pietre del Tempio corrispondenti ai campioni TP3 e TP7. Per converso il campione TP10, mostra un tenore in SiO_2 relativamente basso rispetto alla frazione silicoclastica (3-5%) evidente in sezione sottile. Il Magnesio rivela valori più elevati nei campioni esclusivamente carbonatici delle calcareniti di Gravina provenienti dalle cave di Egnazia e S. Giorgio, in concomitanza sia della composizione prevalentemente algale (è noto che le celle delle Alghe Rosse possono contenere fino al 30% di MgCO_3), sia alla presenza di dolomite, evidenziata anche da analisi diffrattometriche. Pure nei campioni TP9 e TP10 delle pietre del Tempio è presente dolomite. Il Ti risulta sensibilmente più abbondante in tutti i litotipi di cava rispetto alle pietre del Tempio: queste ultime hanno tenori concordanti con quelli dell'affioramento TA5. Particolari indicazioni diagenetiche sembrano offerte dal Mn, i cui valori nei campioni di cava sono in accordo con quelli dei calcari marini di acqua bassa, mentre nelle pietre del Tempio (TP3,4,5,8,9,10 e 12) sono superiori di 100 a 200 ppm. Questo fatto suggerisce per le pietre del tempio un arricchimento di Mn in ambiente diagenetico riducente. Solo i campioni TP1 e TP2 sono in linea con i valori trovati per gli affioramenti di Taranto. Nel campione TP7 il Mn non è rilevabile strumentalmente. Il Na mostra in tutti i campioni analizzati valori caratteristici dei calcari marini di acqua bassa, con quantità sensibilmente minori e tra di loro coincidenti nei campioni di Taranto e nelle calcareniti del Tempio. Per quanto riguarda il Fosforo le quantità appaiono modeste e pressappoco omogenee in tutti i campioni di cava, mentre sono particolarmente abbondanti nelle pietre del Tempio (TP 4,5,8,9 e 12): i valori di queste ultime sono in accordo con quelli dei campioni dell'affioramento di Taranto TA4. Anche i valori dello Sr in tutti i campioni analizzati (pietre del Tempio e materiale di cava) sono compresi nelle medie dei calcari marini di acque basse, diagenizzati. I campioni TP4, TP5 e TP12 sono invece tessituralmente dei *grainstones*, la cui granulometria più minuta e la miglior classazione sembrano aver favorito un ambiente diagenetico meno aperto e quindi più idoneo alla conservazione del cemento freatico marino, aragonitico, ricco in Sr, ancora distinguibile in sezione sottile per la caratteristica morfologia aciculare. Il campione SG6 è un *rudstone* mal classato che doveva risultare assai ricco di Sr già nella composizione iniziale, in quanto tra i bioclasti sono compresi i coralli, che, come è noto, presentano un apparato scheletrico aragonitico con cospicue quantità di Sr.

Per quanto riguarda gli altri elementi in traccia un breve commento merita il contenuto in Vanadio, Zinco e Bario, in quanto solo questi elementi consentono un confronto tra i valori delle pietre del Tempio e quelli delle cave, essendo gli altri non rilevabili strumentalmente.

Si può osservare che, come si evince anche dai diagrammi di distribuzione di Figura 42, i dati delle pietre del Tempio sono in accordo con quelli dei campioni provenienti dagli affioramenti di Taranto (Fig. 11).

9. Provenienza delle pietre del tempio

Sulla scorta dei risultati analitici sopra riassunti, si può concludere che:

- 1) Le pietre del Tempio corrispondenti ai campioni TP1,2,3,4,5,8,9 e 12 per le loro caratteristiche tessiturali e composizionali possono considerarsi appartenenti alla

formazione delle Calcareniti di Gravina, mentre i campioni TP 6, 7 e 10 verosimilmente appartengono alle Calcareniti di Monte Castiglione. Esse sono tutte caratterizzate da una componente dominante di Alghe Rosse.

- 2) I litotipi provenienti dalle cave di Gravina p.p., Castellaneta, Laterza e Ginosa p.p. pur essendo simili alle pietre del Tempio, per struttura, granulometria e colore, sono quasi completamente privi di Alghe Rosse, Tali cave vanno pertanto escluse come possibili sorgenti di pietra per il Tempio.
- 3) TP1 (*Rudstone*) e TP5 contengono una rilevante quantità di Coralli, che si rinvenivano del resto, sia pure in tenori più modesti, anche in TP6, mentre sono del tutto assenti nelle altre pietre del Tempio
- 4) In tutti i campioni TP è presente una frazione silicoclastica con i seguenti valori: da 5 a 7%, della taglia della sabbia, in TP6 e TP 7; 3%, della taglia del silt, in TP10; 1-2%, della taglia del silt, in TP9; tutti gli altri campioni sembrano contenere meno del 1% di silt estremamente disperso. La frazione silicoclastica di questi campioni è verosimilmente di natura vulcanica, di provenienza eolica (tessitualmente immatura) e/o detritica (più matura) perché consiste in granuli e schegge di quarzo, feldspati geminati e freschi, pirosseni non alterati, litoclasti micacei e minerali argillosi.
- 5) I campioni TP1, TP2 e TP8 contengono abbondante goethite, che conferisce loro un colore bruno ruggine.
- 6) Tutti i campioni di cava, se si escludono quelli dell'area tarantina (Taranto e Taranto Faro) e di Montescaglioso, sono caratterizzati dall'assenza di componenti silicoclastici. Per questo tutte le cave dell'area extratarantina non possono aver fornito il materiale archeologico anche se le cave di La Martella, Matera e Gravina p.p., mostrano litotipi molto simili per associazione faunistica alle pietre del Tempio, come detto assegnate alle calcareniti di Gravina.
- 7) Per la stessa ragione le pietre del Tempio attribuite alle calcareniti di Monte Castiglione, strettamente somiglianti per il contenuto scheletrico ai litotipi delle cave di S.Giorgio, Egnazia e Fasano non possono considerarsi derivate da quelle località.

Conclusioni

In conclusione la buona compatibilità dei dati chimici e petrografici suggerisce che le pietre del Tempio con buona probabilità sono state fornite dalle cave aperte nell'area di Taranto. In particolare, la coincidenza sia nella componente scheletrica (Alghe Rosse, Coralli, Foraminiferi) sia nella frazione silicoclastica e di conseguenza nei dati chimici e isotopici suggerisce che le pietre del Tempio, attribuite alle Formazione delle Calcareniti di Monte Castiglione, possono derivare con certezza dalle cave di Taranto e Taranto Faro e, con buona probabilità, anche da quelle di Montescaglioso. La minima frazione siltosa, che caratterizza le pietre del Tempio attribuibili alle Calcareniti di Gravina, con cui del resto mostrano una perfetta coincidenza nella composizione scheletrica, suggerisce che anche questi litotipi possono derivare dall'attività estrattiva di livelli immediatamente sottostanti alle Calcareniti di Monte Castiglione dal punto di vista stratigrafico, ma comunque sempre affioranti nell'area tarantina. Disponibilità in cava, esigenze sia di cantiere, sia edilizie strutturali (caratteristiche fisico-meccaniche più o meno buone) e/o decorative possono aver motivato in corso d'opera l'utilizzazione del materiale di una formazione piuttosto che dell'altra.

Bibliografia

- BACCILLE SCUDELER L., LAZZARINI L., ANTONELLI F., CANCELLIERE S., DESSANDIER D. (2009). *La pietra del Tempio, caratterizzazione minero-petrografica e geochemica, e determinazione delle cave di origine*, in L. Lazzarini (a cura di) *Il tempio di Hera (Tavole Palatine) di Metaponto. Archeologia, archeometria, conservazione*, Pisa-Roma, 37-78.
- BALDASSARRE G., DE MARCO A. (1981). *Probabili luoghi di provenienza delle calcareniti adoperate per la costruzione dei monumenti di Metaponto (Basilicata). Atti e Relazioni dell'Accademia Pugliese delle Scienze, Nuova Serie, Vol. XXXIX, Parte II, 3-18.*
- CATAPANO C. (2001). *Caratterizzazione della pietra del tempio di Hera (Tavole Palatine) a Metaponto e determinazione della sua provenienza. Tesi di laurea dell'Università IUAV di Venezia*, relatori: L. Lazzarini, F. Antonelli, L. Baccille, A. De Siena, p. 117.
- COLEMAN M.L. AND RAISWELL R. (1981). *Carbon, oxygen and sulfur isotope variations in concretions from the Upper Lias of N.E. England. Geochim. Cosmochim. Acta*, 45, 329-340.
- CRAIG H. (1957). *Isotopic standards for carbon and oxygen and correction factor for mass-spectrometric analyses of carbon dioxide. Geochim. Cosmochim. Acta*, 12, 133-149.
- CUTERI F.A., IANNELLI M.T., MARIOTTINI S. (2013). *Cave costiere in Calabria tra Jonio e Tirreno*, in A.M. STAGNO (a cura di), *Montagne Incise, archeologia delle risorse nella Montagna Mediterranea*, Atti del Convegno (Borzonasca 2011).
- D'ARGENIO B. PESCATORE T., SCANDONE P. (1973). *Schema geologico dell'Appennino Meridionale (Campania e Lucania). Atti del convegno "Moderne vedute sulla geologia dell'Appennino". Acc. Naz. Lincei, Quaderni N. 183, 49-72.*
- DE SIENA (2009). *Il santuario extraurbano delle Tavole Palatine: ruolo e tradizione*, Ibidem. 13-17.
- DUNHAM R.J. (1962). *Classification of carbonate rocks according to depositional texture*. In: *Classification of carbonate rocks* (Ed. by W.E. Ham), *Mem. Am. Ass. Petrol. Geol.* 1., 108-121.
- FLÜGEL E. (1982). *Microfacies Analysis of Limestones*, Berlin.
- HUDSON J.D. (1977). *Stable isotopes and limestone lithification. J. Geol. Soc. Lond.*, 133, 637-660.
- JANNONE A., PIERI P. (1979). *Considerazioni critiche sui "Tufi calcarei" delle Murge. Nuovi dati litostratigrafici e paleoambientali. Geogr. Fis. Dinam. Quat.* 2, 173-186.
- LAZZARINI L. (2009) *Indagini archeometriche sugli intonaci dei templi di Selinunte*. In "Temi Selinuntini" (a cura di C. Antonetti e S. De Vido), Pisa, 137-158.
- LAZZARINI L., a cura di, (2009). *Il tempio di Hera (Tavole Palatine) di Metaponto, Archeologia, archeometria, conservazione*, Pisa-Roma.
- LAZZARINI L., LAURENZI TABASSO M. (1986). *Il restauro della pietra*, Padova.
- LENA G. (1997). *I materiali del tempio Marasà a Locri e del tempio sommerso a Caulonia. Analisi geologica*, in "Architettura samia", 85-101.
- MARRAUDINO A. (1994-). *Studio petro-archeometrico di alcuni templi e altari dell'area sacra di Metapontum*. Tesi di Laurea, Università Degli Studi di Bari, Fac. Di Scienze, Dipartimento Geomineralogico, Relatrice Prof.ssa E. Zanettin.
- MCCREA J.M. (1950). *On the isotopic chemistry of carbonates and a paleotemperature scale. J. Chem. Phys.*, 18, 849-857.
- MERTENS D. (2009). *Metaponto. Tavole Palatine. Analisi Formale e inquadramento storico-architettonico*, De Siena, 2009, *Il santuario extraurbano delle Tavole Palatine: ruolo e tradizione*, in L. Lazzarini (a cura di) *Il tempio di Hera (Tavole Palatine) di Metaponto. Archeologia, archeometria, conservazione*, Pisa-Roma, 19-36.
- MILLIMAN J.D., MÜLLER G., FÖRSTNER U. (1974). *Recent sedimentary carbonates. Part 1*, J.D. Milliman: *Marine carbonates*, Berlin- Heidelberg- New York.
- SENATORE M.R. (1989). *Caratteri sedimentari e tettonici di un bacino di avanfossa: il Golfo di Taranto. Mem Soc. Geol. Ital. Vol. XXXVIII, 1987, Roma*, Atti del convegno su: Sistemi Avanfossa-avampaese lungo la catena Appenninico-Magrebide. Naxos-Pergusa, 22-25 aprile 1987.
- TUCKER M.E., WRIGHT V.P. (1990). *Carbonate Sedimentology*. Oxford- London- Edimburg- Boston- Melbourne.
- ZEZZA F. (1990). *La conservazione dei monumenti nel bacino del Mediterraneo*, in "La conservazione dei monumenti nel bacino del Mediterraneo" a cura di F. Zezza, Atti del I° Simposio Internazionale, Bari 7-10/6/ 1989, Brescia, 7-28.
- ZEZZA F. (1974). *Le pietre da costruzione e ornamentali della Puglia. Caratteristiche sedimentologiche e petrografiche, proprietà fisico-meccaniche e problemi geologico-tecnici relativi all'attività estrattiva*, Rassegna tecnica pugliese - continuità, Anno VIII, 34, 1-51.

Certezze e dubbi dalle ricerche archeologiche nella basilica di San Marco a Venezia

Certainties and Doubts from Archaeological Research in the Basilica of San Marco in Venice

ETTORE VIO

Proto emerito di San Marco

Abstract

Raffaele Cattaneo (1888) giudica antico il muro sud del nartece della basilica. Giacomo Boni rileva la quota delle fondazioni del campanile risalenti al IX secolo. Nel 2012 si scava nella cappella di Sant'Isidoro fino alla base delle fondazioni del muro sud che proseguono in quello nord del nartece. La quota è di quelle datate del campanile. Finzi col georadar registra una quota nella navata centrale pari a quella del nartece, confermata da un piccolo crollo del 2007. Questo valida la tesi di John Warren sulla prima San Marco.

Raffaele Cattaneo (1888) considers the southern wall of the basilica's narthex to be ancient. Giacomo Boni surveys the level of the foundations of the bell tower dating back to the ninth century. In 2012 excavations are conducted in the chapel of Sant'Isidoro down to the base of the foundations of the south wall that connect to the north wall of the narthex. The level is the same of those of the bell tower dating from the ninth century. Using a georadar in the central nave Finzi measures the same level as in the narthex, confirmed in 2007 by a small collapse of the floor. This validates John Warren's thesis on the first San Marco.

Keywords

Scavo, fondazioni, ipotesi.

Excavation, foundations, hypothesis.

Introduzione

In questi ultimi anni gli studi sulle fondazioni della basilica di San Marco hanno dato nuovi elementi di discussione circa le forme originarie della basilica e le sue trasformazioni.

A partire dalle considerazioni di Raffaele Cattaneo pubblicate da Ferdinando Ongania nell'edizione del 1881-1893, quindi dagli studi di Otto Demus e di Ferdinando Forlati, alla fine del secolo scorso, nel 1990-91, si ritenne di aver scoperto con il georadar tracce di fondazioni delle murature laterali di una prima chiesa senza transetti.

Le fondazioni del muro sud della cappella di Sant'Isidoro aperte in occasione dei restauri del 2012 hanno indicato una profondità di posa simile a quella rilevata dal Boni su quelle del campanile, concluse alla fine del IX secolo dal doge Pietro Tribuno. I risultati potrebbero confermare nuove ipotesi sulla forma della prima chiesa di San Marco.

1. Gli studi di Cattaneo, i rilievi di Boni, le indagini del georadar, i restauri del 2012

Si procede quindi analizzando ciascuna delle ricerche eseguite.

Raffaele Cattaneo sostiene che la prima chiesa, degli inizi del IX secolo, rimanda a forme romaniche di tipo Italo-bizantine. Egli (1888) assicura: "Restaurandosi nell'inverno del 1885 la nicchia d'angolo dell'atrio ove questo piega, demolito, perché rovinoso, il pilastro, ov'essa s'internava, apparve nel fondo un più vecchio pilastro in forma di parasta, largo di fronte cm.

ETTORE VIO

94 e risaltante di cm. 21 dal muro nel quale s'apre la porta attigua, mentre dall'altra parte si mostrava il naturale prolungamento e capo della muraglia a cui era collegato. Questa pure venne per molti metri spogliata del suo rivestimento marmoreo, e si vide continuare non interrotta fino all'angolo della crociera, tutta formata, come la parasta summenzionata, di grandi quadri laterizi della misura di cm. 29 per lato e dello spessore di cm. 7, uniti con poco cemento."

Sulla facciata nord della parete sud nell'atrio settentrionale, egli scrive: "...a marcare tutto ciò dell'ultimo suggello di verità, si offriva la bruna tinta secolare di quella muraglia, certo annerita dal tempo e dalle intemperie e quindi esposta un giorno al cielo di settentrione, più una serie di buchi quadrati in essa lasciati senza dubbio per sostegno alle impalcature e ponti di costruzione, e quindi un giorno libera dalle volte e pilastri dell'atrio presente".

Cattaneo sostiene che la prima San Marco era a tre navate.

Della muraglia spogliata dai rivestimenti di marmo nel nartece egli vide il lato esposto a nord, segnata da "una serie di buchi quadrati in essa lasciati senza dubbio per sostegno alle impalcature e ponti di costruzione...". I recenti lavori di restauro della parete sud della cappella di Sant'Isidoro hanno messo in luce la presenza di fori praticati nel lato nord della muratura per alloggiare il sostegno degli impalcati. Il lato sud della stessa fu restaurato da Pietro Saccardo che in precedenza ne aveva certificato l'antichità. Oggi, rimosse alcune lastre di rivestimento, non è più visibile l'aspetto dell'antica parete, ma il risultato del restauro di Saccardo.

2. Lo scavo archeologico nella cappella di Sant'Isidoro

Per noi è rilevante lo scavo fatto ai piedi della parete per raggiungere lo zatterone su cui poggiano le fondazioni. La soprintendenza archeologica per il Veneto quando si interviene nel sottosuolo di Venezia e Laguna, impone la presenza di un archeologo professionista, mantenendo la direzione scientifica. Si è dato inizio all'intervento nella cappella di Sant'Isidoro con l'esecuzione di sondaggi e scavi condotti dalle maestranze di San Marco dirette dal proto, con l'archeologo incaricato Marco Bortoletto. L'area indagata aveva una superficie di mq 5,85 e una profondità massima raggiunta di m 2. (fig. 1)

Durante queste operazioni furono messe in luce sette fasi di antropizzazione estese ad un periodo temporale tra il IX e il XIV secolo.

Fase 1: *pavimentazione attuale US* (unità stratigrafiche) **100, 101, 103**, realizzata con lastre di marmo di cm 89x89, bordate da fasce, poggiata su tre corsi di laterizi di piccole dimensioni, detti altinelle, di cm 18x9x4,5 allettati su malta di calce aerea.

Fase 2: *Costruzione della cappella e demolizione di US 105.*

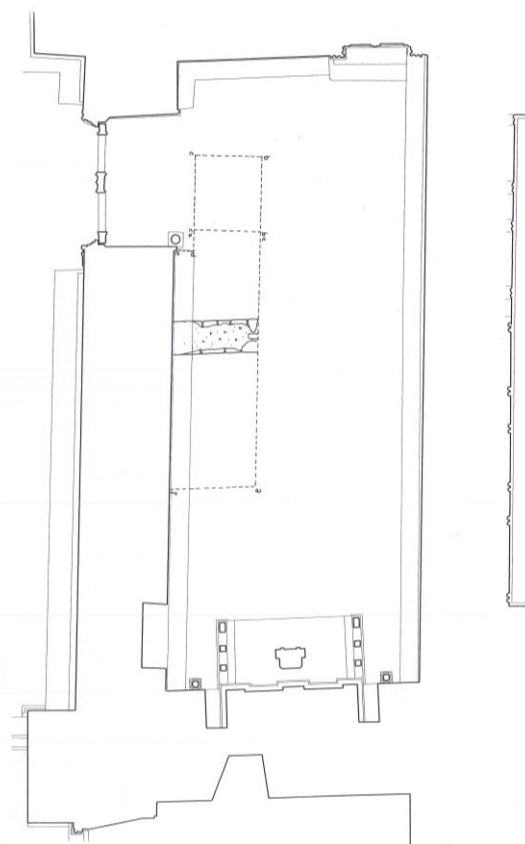
Probabilmente alla metà del XIV secolo venne ultimata la demolizione di un trovante in muratura posto ortogonalmente al perimetrale sud della cappella. Struttura larga cm 82 e alta circa m 2,3 di conci di arenaria grigiastra con venature giallognole, malamente squadrate.

Fase 3: *utilizzo e frequentazione di US 105.*

Si tratta quasi certamente di un'area esterna, sulla quale vennero riportati due strati di riporto (US 108 e 106) sopra cui si formarono due piani di frequentazione (US 104 e 107), uno dei quali quasi certamente relativo ad una manutenzione di US 105. La US 106 sigillava un lavoro di restauro il cui piano di cantiere (US 107) scivolava da Ovest ad Est su un riporto di sabbia limosa.

Fase 4: *costruzione di US 105: (US 113).*

Si trattava di uno spesso deposito di malta di calce a struttura maculata, che si addossava alla US 113, appoggiandosi alle fondazioni del perimetrale Sud della cappella.



1: L'area di scavo ad intervento appena iniziato, per concessione della soprintendenza (a sin.). Planimetria della cappella di Sant'Isidoro con l'area di scavo. Disegno tratto dalla relazione archeologica di Marco Bortoletto, per concessione della soprintendenza (a dx.).

Fase 5: frequentazione area presso il muro sud della cappella (US 114 e 115). Appena sotto al piano 113 due livelli di frequentazione in parte coprenti la prima risega di fondazione del muro sud citato.

Contengono materiali databili tra il X e il XII secolo di natura alloctona.

Fase 6: costruzione del perimetrale sud della cappella, US 120, 121, 122, 123, 125, 126.

frammenti di laterizi del tipo di quelli utilizzati per il muro.

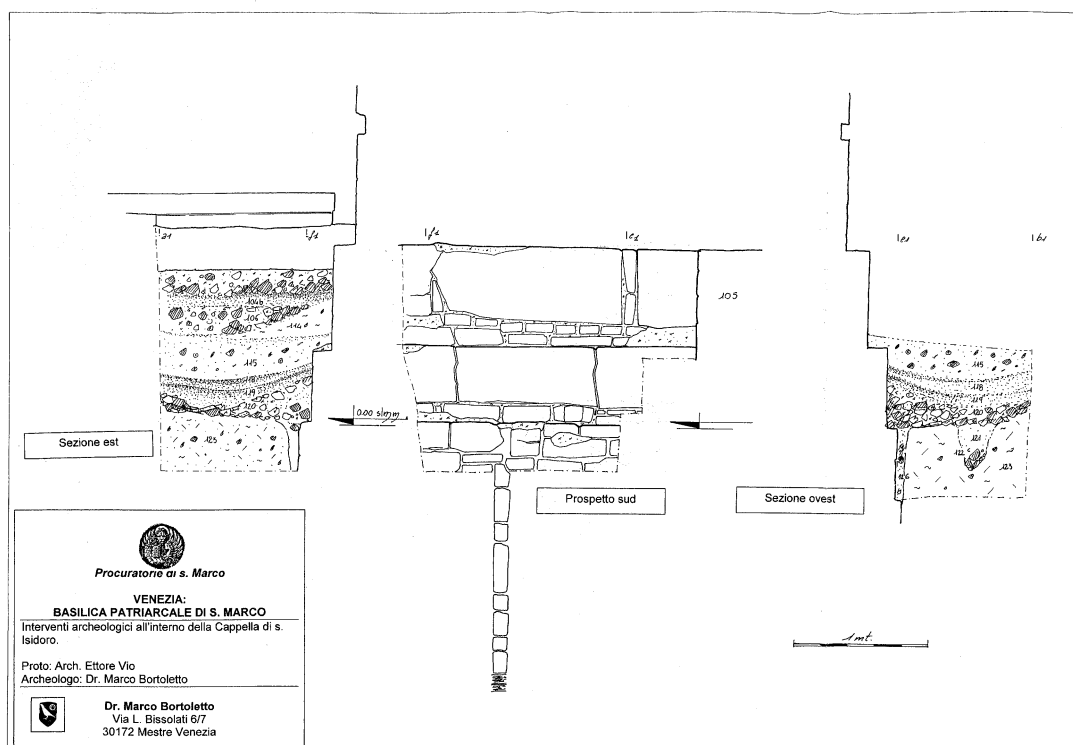
Sono due strati di riporto (US 118-119) di sabbia limosa stesi sopra un potente strato di sabbia con scarti di lavorazione e con un carotaggio fino alla quota del tavolato si vide che la fondazione è realizzata a plinto con tre riseghe su doppio tavolato da 16 cm alla profondità di circa - m 1,90 dal medio mare.

La fondazione realizzata con corsi di arenaria grigia e calcare di Aurisina. Sopra le riseghe sono montate lastre di calcare istriano di 142x52 cm e su queste inizia l'attuale muratura del perimetrale.

Fase 7: fase antecedente la costruzione del perimetrale sud della cappella (US 123). (fig. 2)

Questa è la fase più antica costituita da uno spesso deposito limoso con presenza di argilla e rari frammenti antropici, come pance di anfore orientali relative a frequentazione tra l'VIII e l'XI secolo. Numerosi resti di malaco fauna locale. (fig. 3)

ETTORE VIO



2: Disegno della sezione dell'area di scavo con diversi livelli individuati e prospetto della struttura di fondazione fino agli zatteroni in doppio strato incrociato di tavoloni di rovere da cm 8 di spessore. Tratto dalla relazione archeologica di Marco Bortoletto, per concessione della soprintendenza.



3: Resti di ossa di animali e conchiglie testimoni di una frequentazione al livello del IX secolo.

3. Le quote delle fondazioni della cappella e alla base del campanile

La quota del pavimento della cappella è a + mt.1,70 sul mm mentre quella dello zatterone è a - mt. 1,86 dal mm. La base della fondazione è quindi a - 3,56 m dal pavimento della cappella. La base dell'antica parete risulta a -1,35 m sotto il pavimento. I fori di cm 10x10 in cui si inserivano le travi risultano a + m 0,45 dal pavimento. Il primo impalcato quindi era a m 1,90 dall'antico terreno. Giacomo Boni nei suoi rilievi sulla fondazione del Campanile, già completata nel 911 d. C: alla morte del doge Pietro Tribuno, registra una quota di poco inferiore a quella della fondazione della cappella. La data certa della fondazione del campanile costituisce elemento dirimente nello stabilire se la parete della cappella nacque nel IX o nel XI secolo. Le ultime misure e gli scavi sembrano dare sostegno alla datazione più antica per quella della cappella di sant'Isidoro rispetto alle altre fondazioni della *Magna Giesia*. Un rilievo del 1907 mostra le fondazioni, in linea con quelle della parete sud della cappella, per il solo tratto finale verso la facciata ovest della basilica. Sono disegnati i pali di costipamento su cui poggiano gli zatteroni alla base delle fondazioni. (fig. 4) Si legge chiaramente la profondità identica a quella della fondazione della cappella di sant'Isidoro. Questa è la fondazione della muratura nord del nartece. Cattaneo per i suoi studi vide, privata dei marmi, la faccia nord della muratura sud del nartece per una decina di metri dall'angolo in cui il nartece piega ad ovest. Fu giudicata antica da Cattaneo. Separa il nartece dalla navata nord della basilica.



4: Rilievo delle fondazioni della facciata nord durante il restauro del 1907. Disegno a china acquerellato di G. Bressan. ASPSM, Sezione disegni C10.01.90.

ETTORE VIO

4. Deduzioni

Per quanto detto, se entrambe le murature fossero antiche, si apre una nuova ipotesi sulla dimensione della prima san Marco. Le certezze fino ad oggi erano ancorate alle tesi di Vladimiro Dorigo relative alle dimensioni e alle quote della cripta e alle sostruzioni rilevate alla fine dell'800 in corrispondenza del grande quadrato del pavimento detto "il mare". L'inglese John Warren col suo *The first church of San Marco in Venice*, London, The Antiquaries Journal, 1990, alle pp. 327-359 sostiene l'ipotesi di una chiesa che corrisponde alle misure della cripta, sormontata da una sola cupola, e preceduta da uno spazio esclusivo con un ambulacro che circonda i lati nord e ovest le cui mura corrisponderebbero a quelle del nartece. La chiesa sarebbe simile alla cattedrale di Torcello datata agli inizi del secolo XI.

5. La conferma delle ipotesi

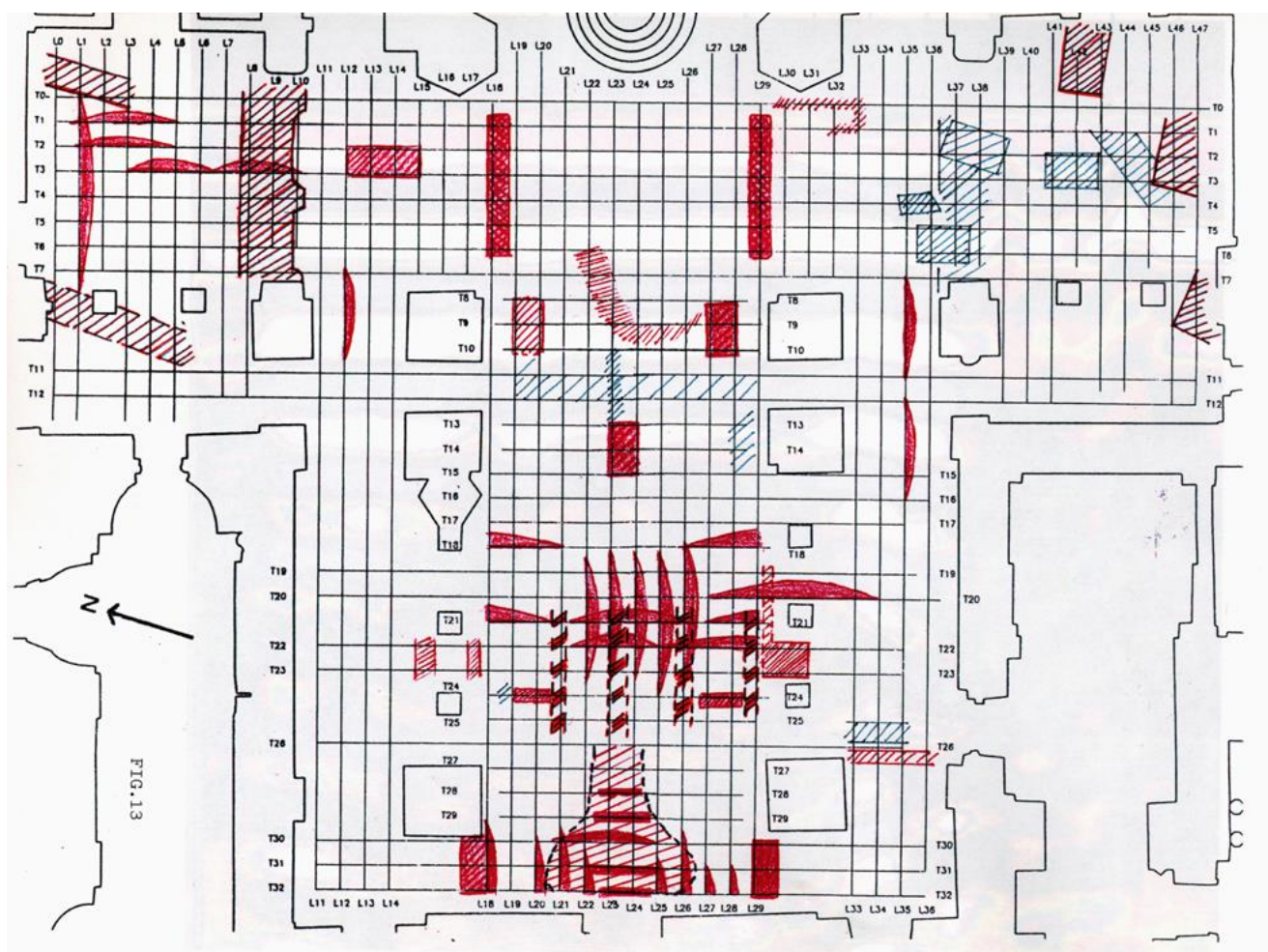
Gli ingegneri Ermanno Finzi, Rita Marcolini ed Emilio Mello, incaricati dal Magistrato alle Acque nel 1990-1991 hanno individuato con il georadar sotto il pavimento della basilica la presenza di fondazioni che proseguivano dalle navate laterali fino al presbiterio, escludendo i transetti nord e sud, nella morfologia di una prima chiesa di san Marco. Per avere conferma della presenza delle ipotetiche fondazioni percepite dal georadar fu eseguito un unico carotaggio nell'area indicata dal segnale. Non fu raccolto alcun materiale di una possibile fondazione. È probabile che il georadar segnalasse la presenza di un materiale inerte posto in sostituzione delle precedenti fondazioni rimosse per la costruzione dell'attuale chiesa.

Nel 2007 avvenne un piccolo crollo nel pavimento della navata di destra nei pressi dell'ingresso al battistero. Apparvero voltine di malta pozzolanica a sostegno del pavimento, poggianti su un suolo più basso di circa 80 cm., pressoché alla quota del nartece ovest. Questo ritrovamento confermò la lettura fatta allora (1990-1991) dal georadar che rivelava la presenza di forme arcuate sotto il pavimento della navata centrale. (fig. 5)

Di fatto per realizzare il pavimento della navata centrale della *Magna Giesia* si dovette innalzare la quota di uno spazio non costruito. Forse un cortile o un giardino circondato da percorsi sui lati nord e ovest, delle dimensioni del nartece. Le loro fondazioni dovevano essere più antiche, come quelle indagate. Un altro ritrovamento nel 1903 fu fatto nei pressi del capitello del Crocifisso. Un sarcofago marmoreo ritenuto del X secolo, con lo scheletro di un cavaliere, era posto alla quota del pavimento della cripta, a ulteriore sostegno dell'ipotesi sopra descritta.

Conclusioni

La parete nord della cappella dei Mascoli ha uno spessore molto minore di quella che conclude l'attuale basilica a nord. È probabile che l'ingresso alla cappella di Sant'Isidoro e alla chiesa potesse avvenire dalla cappella dei Mascoli connessa all'antica chiesa di san Teodoro, realizzata tra l'811 e l'819 d.C. prima della più antica san Marco. L'entrata favoriva l'accesso al clero ospitato nelle canoniche al posto dell'attuale palazzo patriarcale. Inoltre, questa ipotesi conferma il percorso iconografico veterotestamentario dei mosaici del nartece iniziando dalla Genesi fino al passaggio del mar Rosso, e quindi alla chiesa. L'ingresso laterale nord ha alterato la narrazione musiva. Incendi e terremoti di cui la basilica patì nei primi decenni del XIII secolo hanno fatto modificare percorsi ed entrate. L'architettura della parete nord fu modificata e i mosaici dell'atrio ne risentirono. La perfetta sequenza delle narrazioni dell'antico testamento fu alterata. La soluzione attuale impoverisce il percorso verso l'interno della Basilica.
verso l'interno della Basilica.



5: E. Finzi, disegno dell'indagine georadar eseguita in basilica, in cui appaiono nella navata centrale forme arcuate. Un piccolo crollo del pavimento, nel 2007, ha certificato che questo è sostenuto da strutture a volta poggianti su un suolo a - cm 80.

Arte e architettura nel Mediterraneo della prima età moderna: i poli strategici di Rodi e Creta

Art and Architecture in the Mediterranean of the Early Modern Age: the Strategic Centers of Rhodes and Crete

EMMA MAGLIO

Università di Napoli Federico II

Abstract

Lo studio dell'iconografia storica, delle forme architettoniche e artistiche nelle isole di Rodi e Creta consente di individuare vari elementi di convergenza con i territori del Mezzogiorno d'Italia nella prima età moderna, malgrado le diverse traiettorie politiche. Questi elementi scaturiscono dalla circolazione di conoscenze e modelli culturali grazie alla mobilità di nobili e committenti, mercanti e viaggiatori, artisti, architetti e ingegneri.

The study of historical iconography, architectural and artistic forms in Rhodes and Crete islands allows to identify several common elements with the territories of Southern Italy in the early modern period, despite their different political paths. Those elements result from the circulation of knowledge and cultural models thanks to the mobility of nobles and patrons, merchants and travellers, as well as artists, architects and engineers.

Keywords

Rodi, Creta, Mediterraneo.

Introduzione

Le isole di Rodi e Creta costituirono due poli strategici mediterranei fra medioevo e prima età moderna: l'una dominata dagli Ospitalieri, l'altra da Venezia, ma entrambe destinate a cadere in mano ottomana e dunque custodi, fino ai nostri giorni, di un patrimonio architettonico e artistico ricco di contaminazioni. Territori insulari e "isolati", luoghi di frontiera per definizione, certo, ma al contempo straordinariamente connessi con le maggiori potenze europee e aperti a molteplici influenze culturali. In questa sede, prenderemo in esame separatamente due temi fra loro diversi eppure complementari, perché testimoni dell'importanza dello scambio e della circolazione di conoscenze e competenze in territori diversi: da un lato la pittura religiosa nelle chiese di Rodi, vista dal punto di vista della committenza e dei programmi iconografici, dall'altro l'iconografia delle città fortificate di Creta, per quanto concerne la maturazione del sistema difensivo "alla moderna" e della diffusione dei disegni delle fortezze.

1. Le chiese di Rodi cavalleresca: tendenze artistiche e committenza

L'isola di Rodi fu la roccaforte dei Cavalieri Ospitalieri dal 1309 al 1522, prima di essere conquistata dagli Ottomani, e la città capoluogo Rodi fu la prima "capitale" dell'Ordine. Il suo tessuto urbano e la sua architettura presentavano una forte impronta bizantina, e questa fu per i Cavalieri una novità poiché, una volta fuggiti da Acri nel 1291, prima di insediarsi a Rodi si erano rifugiati a Cipro con l'appoggio dei Lusignano ma non vi erano rimasti abbastanza a lungo da fondare un proprio quartier generale. Una volta approdati a Malta, nel 1526, fondarono le città di Birgu e poi Valletta su promontori pressoché ineditati [Luttrell 2003].

I Cavalieri sovrapposero a Rodi un modello di città-fortezza-monastero alla città bizantina (a sua volta fondata sulla città greca con impianto ippodameo) e imposero un nuovo sistema amministrativo di tipo cattolico latino su quello greco: essi promossero l'esclusività del culto latino nel proprio quartiere (*castrum*), mentre nella parte restante della città fortificata (*burgus*) le chiese greche continuarono a essere la maggioranza, data la presenza di una comunità locale numericamente superiore. In questo settore della città l'Ordine adottò altre strategie di controllo, come la nomina dei *papas*, la gestione dei beni immobili e dello *jus patronatus*. Le modalità di queste operazioni restano in gran parte sconosciute, in virtù della frammentarietà delle fonti e della continuità d'uso degli edifici religiosi fino ad oggi. In ogni caso, l'architettura ecclesiastica restò sempre subordinata alle esigenze del potere laico dei Cavalieri, soprattutto a fini militari: malgrado il loro valore amministrativo e religioso, le chiese non incisero sulla struttura urbana, anzi ne furono condizionate. La costruzione delle nuove fortificazioni della città a partire dalla metà del XV secolo ebbe grandi ripercussioni sulla distribuzione dei luoghi di culto: alcune chiese furono distrutte, di altre sopravvisse solo l'intitolazione, altre ancora furono rimaneggiate o ricostruite. Con l'espansione della città a sud, in particolare, alcune chiese divenute urbane conservarono un aspetto modesto, come S. Michele, S. Kyriaki e S. Teodoro. Altre chiese furono inglobate nella nuova cinta muraria, come S. Attanasio e S. Giovanni Crisostomo [Maglio 2016, 68-71].

Malgrado le trasformazioni subite a causa del loro riuso come moschee o abitazioni durante il periodo ottomano, le chiese superstiti nella città di Rodi e nell'area extraurbana più vicina alle mura custodiscono ancora oggi svariate tracce pittoriche, che lasciano intravedere segni di convergenza fra due mondi artistici, quello greco bizantino e quello cattolico occidentale. Il carattere frammentario dei resti, in parte svelati dai restauri condotti dopo la metà del Novecento, ha impedito finora di effettuare un inventario esaustivo dei dipinti superstiti, che vengono datati complessivamente tra l'VIII e il XVI secolo. In particolare, le tracce dipinte risalenti al periodo cavalleresco nella città di Rodi si riferiscono alle tre tendenze artistiche dominanti nella pittura religiosa del Mediterraneo orientale fra il medioevo e la prima età moderna, in virtù della circolazione intensa di artisti ma anche di sculture, icone e oggetti d'arte sontuaria acquistati da pellegrini, mercanti, diplomatici e cavalieri [Papavassiliou, Archontopoulos 1991, 322-325; Kollias 1998, 109-110].

La prima tendenza, detta bizantina tardiva o paleologa, si sviluppò in gran parte dell'impero bizantino fra il XIII e il XV secolo, in particolare nel periodo dei Paleologi. Fu veicolata dai grandi maestri provenienti da Tessalonica e Costantinopoli i quali, approdati nelle maggiori città portuali mediterranee, realizzarono opere "alla greca" innovative quanto a soggetti dipinti e forme adottate: immagini di Santi vescovi, della Vergine con Bambino e di Cristo, scene della Vita di Cristo, di Maria o dei Santi, scene bibliche e liturgiche, con figure appiattite e dalle tinte sfumate, inquadrare in scene architettoniche riprese di tre quarti [Velmans 2003; Bacci 2010]. La produzione artistica nel Dodecaneso in questo contesto ebbe esiti notevoli, e nella sola città di Rodi si trovano svariati frammenti pittorici nelle chiese di S. Fanurio, SS. Costantino ed Elena e S. Caterina. La seconda tendenza artistica, di origine occidentale, si diffuse a Rodi nel XIV e XV secolo grazie all'importazione di oggetti d'arte sontuaria¹ e al contributo di artisti occidentali che soggiornarono sull'isola, con tutta probabilità ingaggiati dai personaggi più influenti dell'Ordine [Calò Mariani 2001, 263-264]. Un esempio significativo è un ritratto di Santa Lucia nella chiesa di S. Maria del Castello, che fu la cattedrale latina dei Cavalieri: il dipinto è stato ritenuto opera di un autore non locale, attivo qui nel XIV secolo

¹ National Library of Malta, *Liber Conciliorum*, Cod. 81, f. 190v, 8 novembre 1511.

[Luttrell 2003, 159-160]. Una terza tendenza, detta eclettica, combinava elementi occidentali e bizantini e si diffuse dal XIV secolo a partire dalle isole di Creta e Cipro, dove era fiorito un vivace mercato artistico – destinato a committenti veneziani ed europei – che coniugava elementi di ispirazione bizantina ed echi dell'arte gotica e veneziana. Certamente questo favorì la contaminazione dei linguaggi pittorici e lo spostamento di botteghe cretesi verso Venezia ma anche verso la Puglia, la Dalmazia e i Balcani: opere “ibride” che imitavano forme latine o greche, a seconda delle esigenze dei committenti, furono realizzate in modo più continuo a partire dal XV secolo [Kollias 1998, 123-126]. A Rodi, opere di questo tipo fecero la loro prima apparizione nel secondo quarto del XIV secolo, in due ritratti presenti nella cattedrale di S. Maria del Castello, ma si affermarono pienamente solo dopo il 1480: alcuni frammenti si conservano nelle chiese di S. Spiridione, S. Nicola e S. Trinità. Nel resto dell'isola, esempi notevoli si trovano a poca distanza dalla città di Rodi, in particolare nelle chiese di S. Nicola a Fondoukli e di S. Giorgio sul monte Fileremo [Mpitha 1999, 443].

Gli affreschi erano commissionati generalmente da Greci e Latini, laici e religiosi, coinvolti a vario titolo nella costruzione o nel rifacimento di edifici religiosi a Rodi e nel suo entroterra. I principali mecenati Latini dopo il 1309 furono ovviamente i membri dell'Ordine: il Gran Maestro De Villeneuve (1319-46) patrocinò la costruzione della chiesa conventuale e la ricostruzione della cattedrale; alti funzionari e nobili legati all'Ordine finanziarono la decorazione di numerose chiese urbane e rurali, nella fattispecie S. Giorgio sul Fileremo dove è stata accertata l'esistenza di committenti vicini alla famiglia del Gran Maestro d'Aubusson (1476-1503) [Christophoraki 1999, 449-450]. Un contributo importante venne anche dagli arcivescovi e dai membri più prestigiosi del clero, come testimoniano gli arredi, le decorazioni e le pitture donati alla cattedrale [Kollias 1998, 126-129]. Per quanto riguarda i committenti Greci, si trattava di ricchi mercanti impegnati soprattutto nei cantieri delle chiese rurali e, sporadicamente, nelle chiese minori di Rodi, di cui gestivano spesso lo *ius patronatus*. A partire dal XIV secolo, tuttavia, apparvero in gran parte del mondo greco continentale e insulare dei donatori Greci di più modesto rango, come mercanti e notabili, piccoli proprietari terrieri o religiosi radicati nelle comunità rurali [Velmans 2006, 294]. L'indagine compiuta nelle chiese di S. Spiridione, S. Fanurio, S. Trinità e S. Caterina nella città di Rodi, come vedremo di seguito, mostra che le pitture murali, generalmente di elevata qualità artistica, furono commissionate da Greci benestanti. Alcune chiese rurali, per contro, come S. Nicola a Fondoukli, contengono affreschi di qualità più modesta, segno probabile di una minore capacità finanziaria [Christophoraki 1999, 463].

2. Un'analisi comparativa di alcuni soggetti iconografici

L'individuazione dei programmi iconografici della pittura delle chiese di Rodi ha permesso di definire un primo ambito cronologico, tematico e stilistico, e di individuare primi elementi di confronto con dipinti coevi presenti nella regione mediterranea, nella fattispecie in Puglia, Serbia, Macedonia e Cipro. Un primo soggetto è quello dei Santi: nelle chiese legate agli Ospitalieri, le immagini di Santi protettori (San Giovanni Battista e Santa Caterina), di *frates milites* e Santi cavalieri occupano un posto importante, come accade nella chiesa di S. Giorgio sul Fileremo, completamente affrescata in stile eclettico da un artista europeo (XV-XVI secolo) [Luttrell 2007, 23-24; Ferraris di Celle 1988]. Analogamente, troviamo spesso immagini di Santi vescovi concelebrenti (quasi sempre nel primo registro absidale), di Martiri e Regine in gruppo o isolati, ma anche figure di San Pietro, Santa Lucia e San Giorgio, evangelisti, angeli e profeti. Un secondo soggetto iconografico frequente è quello delle scene sacre e liturgiche: immagini della Vergine (spesso con Bambino) si trovano nei registri

absidali superiori; scene della Déesis o della Comunione degli Apostoli riempiono i registri inferiori; l'intradosso della cupola è quasi sempre occupato da un'immagine del Cristo Pantocratore; sui muri e all'intradosso delle volte troviamo invece scene bibliche, della Divina Liturgia e del Giudizio, delle Dodici feste, della Vita di Maria e di Cristo. Un terzo soggetto ricorrente, infine, è quello dei donatori, ritratti per lo più inginocchiati in preghiera ai piedi dei Santi, di Cristo o della Vergine: sull'isola di Rodi sono stati scoperti dodici affreschi di questo tipo, databili al XIV-XVI secolo [Mpitha 1999, 434].

Nella chiesetta di S. Fanurio, oggi parrocchia ortodossa posta nel cuore della città fortificata, sono custoditi numerosi affreschi in precarie condizioni, fra cui alcuni di matrice paleologa (XIV secolo) ed eclettica (fine XIV-inizio XV secolo). In un arcosolio del braccio ovest campeggia l'immagine dei donatori: due uomini in preghiera, accompagnati da due bambini, porgono un modello della chiesa a Cristo benedicente (Fig. 1). Si tratta di due fratelli, forse due religiosi, i cui corpi furono probabilmente sepolti ai piedi dell'affresco [Luttrell 2003, 161-162; Christophoraki 1999, 456]. Possiamo identificarli più precisamente come lettori, in virtù della lunga tunica nera a maniche ampie simile allo *sticharion* (abito tipico dei lettori), associata a barba e capelli scuri. Il dipinto è stato riferito allo stile paleologo (XIV secolo), come pare confermare l'uso di toni caldi, linee arrotondate e volumi pieni [Luttrell 2003, 161]. Tuttavia, il fondo bordato di rosso, il modello della chiesa (del tutto simile all'originale) e gli attributi di Cristo, in particolare l'aureola e gli indumenti, presentano tratti semplificati che rimandano a pitture di ispirazione bizantina, diffuse fra l'altro in numerose chiese rupestri italiane del XIII secolo [Fonseca 1980, 113-115]. Nel muro sud della chiesa si vede un'immagine deteriorata di due Santi vescovi concelebranti e benedicienti. Il vescovo a sinistra è vestito probabilmente alla latina, se si osservano le fasce e i bordi dell'abito ornati di pietre preziose su fondo oro: egli indossa una tunica (una dalmatica?) ornata di croci blu e rosse inscritte in medaglioni circolari ornati di pietre preziose, e infine una lunga stola decorata da croci rosse (forse il *pallium* latino, equivalente dell'*omophorion* greco). Il vescovo di destra, invece, è vestito alla greca, con una tunica bianca ornata di croci blu, al di sopra della quale si distinguono un *polystavrion phelonion* (che era riservato al metropolita) e un *omophorion* [Goosen 2000, 113-114]. Eseguito probabilmente da un artista di talento, questo affresco presenta i colori tipici delle pitture bizantine (il bianco, l'oro, il rosso e il blu) e i volti hanno tratti arrotondati. Sebbene sia impossibile ipotizzare per questa opera una datazione, non sfugge che un'immagine simile di Santi vescovi abbigliati alternativamente alla latina e alla greca si trova a Famagosta (Cipro) nella chiesa del Carmine, dove i colori usati (il verde, il viola e il rosso), i contorni marcati e le pose monumentali rimandano a modelli pittorici di tipo balcanico e d'impronta paleologa, databili alla fine del XIV secolo [Bacci 2010, 503-505]. Malgrado lo stato lacunoso del dipinto in S. Fanurio, possiamo supporre che a Rodi fossero attivi artisti itineranti che conoscevano bene la pittura cipriota e cretese.

Un'altra chiesa greca ricca di multipli strati affrescati, databili complessivamente dal XI al XVI secolo, è S. Spiridione, sita non lontano dalle rovine della chiesa metropolitana di S. Maria. Sul muro nord della chiesa sopravvive una Crocifissione coi donatori che risale all'inizio del XVI secolo, stando alla data del 15 agosto 1508 incisa su una pietra tombale: probabilmente il giorno della morte dei donatori [Papavassiliou, Archontopoulos 1991, 326]. I personaggi raffigurati sono due Greci, padre e figlio, i cui nomi Andreas e Georgios sono scritti sulle loro teste: portano una barba e una lunga tunica nera, a coprire un abito a maniche larghe e calzamaglie. La loro condizione agiata è confermata dalla presenza del loro blasone, rosso a due fasce d'azzurro, caricato di tre torri su fascia d'azzurro: un blasone in tutto simile si trovava fino al XX secolo sulla facciata di un immobile situato presso la chiesa [Bolanakis

1999, 374]. L'affresco rappresenta il dono della chiesa a Cristo crocifisso: i donatori sono inginocchiati in preghiera, ai piedi della Vergine e di San Giovanni Evangelista che posano la mano sulle loro teste in segno di protezione. Cristo, gli occhi chiusi, il viso sofferente, la testa bassa e il petto insanguinato, campeggia sullo sfondo dove si vede la cinta fortificata e turrita di una città, probabilmente la stessa Rodi. Nella parte alta del disegno, ai due lati della croce, si trovano le personificazioni del sole (rosso) e della luna (azzurro) i cui raggi sono diretti verso Cristo, secondo un'antica tradizione iconografica della Crocifissione diffusa in Occidente e in Oriente. La qualità dell'opera suggerisce un artista quotato [Christophoraki 1999, 457-459]. Il riferimento a uno stile eclettico è confermato dalla presenza di elementi di origine sia bizantina (la tecnica del ritratto) che occidentale (la rappresentazione del blasone) [Carr 1995, 347]. Se la figura di Cristo presenta elementi di matrice occidentale, visibili nei capelli lunghi e arricciati e nella forma di mani e piedi, gli altri ritratti riflettono un'ispirazione bizantina, con i volumi netti e i contorni spessi che fanno risaltare gli occhi, i contrasti ombra-luce, nonché gli abiti con le pieghe geometriche che presentano segni semicircolari al livello dei gomiti e triangolari alle estremità (come nel caso della Vergine e di San Giovanni). Questi volti evocano quelli presenti in varie pitture di area serba e macedone del XIV secolo, come quelli della chiesa di S. Anna e Gioacchino a Studenica (Serbia) e della chiesa di S. Giorgio a Staro Nagoričino (Macedonia). Alcuni dettagli delle vesti dei personaggi di Rodi rivelano delle analogie grafiche anche con pitture più antiche presenti in chiese rupestri italiane, fra tutte la chiesa di S. Nicola a Casaltrotto presso Mottola (Taranto): qui San Pietro viene raffigurato mentre regge il rotolo e solleva la mano destra in atto benedicente, e il pannello dei suoi abiti riproduce analoghe pieghe, curvilinee al livello dei gomiti e triangolari alle estremità. Tali analogie tra la pittura di Rodi del XVI secolo, quella balcanica e quella pugliese più antiche si spiegherebbero con la diffusione di forme e modelli provenienti da Creta e Cipro e diffusi in una più ampia area mediterranea fino al Mezzogiorno d'Italia.

L'immagine di Santi vescovi concelebranti ricorre in molte chiese a Rodi, ma i frammenti sono di diversa consistenza. Nella chiesetta di S. Michele, posta nell'area sud della città, si intravedono brani di ritratti di personaggi vestiti con lunghe tuniche, dipinti su fondo blu con una cornice rossa e blu. Le tracce affrescate nella parte laterale dell'abside rivelano che si trattava di Santi vescovi vestiti alla greca, con una tunica bianca ornata di croci rosse (su cui sono incise iscrizioni in greco) e un *omophorion* bianco con grandi croci nere. Questo dipinto non è stato studiato né datato, tuttavia le analogie con i tipi di croci che decorano la tunica del Santo vescovo in S. Fanurio e con quelle nell'affresco di Famagosta ci portano a proporre l'ipotesi di una datazione vicina al XIV secolo. Una rappresentazione simile di due Santi vescovi, datata fra il XIII e il XIV secolo, si trovava nella chiesa metropolitana di S. Maria e ci è nota solo grazie a una fotografia storica [Kollias 1998, 120-123]. Uno dei due vescovi porta un lungo *sticharion* bianco a fasce colorate (forse rosse, come nell'affresco in S. Michele), un mantello a maniche ampie ornate di croci rosse o nere e un *omophorion* ornato da una grande croce; si intravede ugualmente la parte anteriore di una stola che termina con una fascia decorata, e a destra si distingue una parte del pendaglio dell'*epigonatio* a forma di losanga, l'insegna onorifica tipica della Chiesa greca. I due ritratti mostrano analogie anche con l'affresco presente nella vicina chiesa di S. Trinità, anche se quest'ultimo può essere riferito allo stile eclettico del XV secolo (Fig. 2): sono rappresentati tre anziani religiosi con la barba bianca, vestiti con lunghe tuniche bianche ornate di fasce e con lunghi mantelli ornati di croci, da cui fuoriescono le mani incrociate. Il Santo al centro del gruppo si distingue per l'abito con bordo decorato da croci (iscritte in medaglioni rotondi, come nell'affresco in S. Fanurio) e per l'*omophorion* bianco decorato con croci (visibili sulle spalle e su parte della stola anteriore).

Altri casi interessanti riguardano infine ritratti di singoli Santi. Nella chiesa a tre navate di S. Caterina, per esempio, sita nella parte sud della città, gli affreschi superstiti suggeriscono un programma iconografico ricco (fra cui un'immagine dei donatori), firmato da un artista di talento che operò nella seconda metà del XIV secolo e che conosceva lo stile paleologo. Poiché le tre navate furono erette in momenti diversi, si spiega la presenza di affreschi in stile eclettico risalenti all'ultimo quarto del XIV o all'inizio del XV secolo, con caratteristiche simili ad altre pitture presenti in numerose chiese della città legate all'Ordine [Archontopoulos 2010, 78-80; Christophoraki 1999]. In particolare, all'interno della navata nord che fu costruita nel XIV secolo, un'immagine di San Pietro è dipinta in un arco a tutto sesto su colonne, su un fondo blu acceso (Fig. 3). Il Santo è rappresentato di tre quarti, con lo sguardo fisso, capelli e barba bianchi arricciati, tiene le chiavi in una mano e solleva l'altra in direzione della porta. Gli abiti aderiscono al corpo al livello delle ginocchia e dei gomiti, e formano pieghe geometriche molto più articolate di quelle che abbiamo viste nelle tuniche dei donatori nella chiesa di S. Spiridione. Anche in questo dipinto di San Pietro possiamo rintracciare analogie – che attendono però un esame più approfondito – con affreschi pressoché coevi di area serba e macedone del XIV secolo: il ritratto di San Pietro nella chiesa di S. Giorgio a Staro Nagoričino (1317-18) e la Dormitio della Vergine nella chiesa di S. Anna e Gioacchino a Studenica (1313-14) mostrano somiglianze nella scelta di toni caldi e sfumati, di capigliature accurate e di abiti che sottolineano le forme del corpo attraverso un complesso gioco di linee spezzate. Allo stesso tempo, possiamo avanzare un confronto tra il ritratto di Rodi e un altro esempio pugliese: il San Pietro presente nella controfacciata della chiesa di S. Maria del Casale a Brindisi, che è stato considerato “il brano più felice di tutto l'affresco” del Giudizio eseguito alla metà del XIV secolo da Rinaldo di Taranto, nel segno della tradizione bizantina [Calò Mariani 1976]. Se il disegno degli abiti e del volto è qui più semplificato, possiamo ravvisare un'analoga posa dinamica: il Santo, ripreso di tre quarti, pare avanzare sollevando la gamba. Infine, nella vicina chiesa dei SS. Costantino ed Elena, tra gli affreschi datati al XIV secolo [Kollias 1998, 120] spicca il ritratto di un Santo: un uomo anziano coi baffi, la barba e lunghi capelli bianchi arricciati, che ha gli occhi chiusi e il viso sofferente. La sua aureola e il suo abito sono di un colore oro intenso. I tratti fisici e l'espressione del volto permettono di ipotizzare che si tratti di un Santo eremita, forse San Simeone: un'ipotesi che pare avallata dal confronto con un'immagine del Santo in una Presentazione di Gesù al Tempio (XIII secolo) nella chiesa rupestre di Nostra Signora della Candelora a Massafra (Taranto).

3. Creta veneziana: edilizia urbana e politica territoriale

L'isola di Candia (Creta) fu uno dei territori chiave dello *Stato da Mar* veneziano per più di quattro secoli (1207-1669). Il processo di colonizzazione attuato dalla *Serenissima* portò alla creazione di una classe di signori feudali (*feudati*) comprendente nobili veneti, nobili cretesi e ricchi cittadini, i quali detenevano beni immobili in città e nei villaggi in cambio di un servizio militare obbligatorio. Al di fuori della capitale Candia (l'attuale Heraklion) e delle tre città principali Rettimo, La Canea e Sitia, il territorio conservò sempre un carattere fortemente rurale, con nuclei abitati modesti (*casali* o *ville*), villaggi fortificati (*castra casalia*) e piccoli insediamenti stagionali o semi-permanenti dipendenti dai *casali* (*metochia* e *loci*), tutti per lo più risalenti al periodo bizantino [Gallina 1989; Gasparis 2015; Rackam, Moody 1996].

Durante gli ultimi due secoli veneziani, ancor più dopo la perdita di Cipro (1573), Candia costituì l'elemento difensivo più avanzato contro gli Ottomani e Venezia mise in atto rilevanti trasformazioni urbane e territoriali: in ambito rurale fu costruito un sistema di fortezze e torri per proteggere le coste e l'entroterra, mentre nelle città fu dato grande impulso alla realizzazione di opere pubbliche (acquedotti, logge, fontane) e infrastrutture militari (cinte murarie, arsenali, caserme, ospedali).



1. Rodi, chiesa di S. Fanurio, muro sud, ritratto dei donatori, XIV secolo (in Kollias 1998, 121).
2. Rodi, chiesa di S. Trinità, arcosolio (?), ritratto di Santi vescovi, XV secolo (Archivio della 4^a Eforia, 3037-10).
3. Rodi, chiesa di S. Caterina, muro ovest, ritratto di San Pietro, XIV secolo (in Kollias 1998, 122).

A beneficiare in modo significativo di questa stagione costruttiva fu la capitale Candia, oggetto di grandi rinnovamenti a partire dal 1575. Nel 1628 fu costruita la Loggia posta di fronte al palazzo ducale, vicina alla chiesa di S. Marco e alla cattedrale di S. Tito: ispirata agli edifici sansoviniani delle Procuratie Nuove a Venezia, la Loggia di Candia è tra gli esempi più significativi di architettura rinascimentale a Candia, benché l'edificio attuale sia il frutto di una ricostruzione risalente alla seconda metà del Novecento [Calabi 1998]. Un processo più articolato riguardò la costruzione delle nuove fortificazioni "alla moderna" a Candia, La Canea e Rettimo: gli studiosi hanno attribuito i tre progetti originari a Michele Sanmicheli, architetto e ingegnere militare al servizio di Venezia e autore di un sopralluogo sull'isola nel 1538-39. I lavori iniziarono subito dopo e, dopo alterne fasi, furono conclusi nel corso del Seicento: i progetti delle fortificazioni di Candia e de La Canea furono portati a termine da Giulio Savorgnan. A partire dal 1573 fu costruita a Rettimo una fortezza adiacente alla città, nell'ambito di un secondo e più vasto programma di opere inaugurato nel 1572, mirato a creare una rete di fortezze dislocate nell'entroterra, sulla costa e su alcune isole strategiche come Suda e Spinalonga [Cosmescu 2017; Steriotou 1998].

La Canea, città rifondata da Venezia nel 1252 a partire da un piccolo insediamento costiero, è un esempio significativo per due ragioni. Innanzitutto, si era provveduto già prima del 1336 a realizzare una cinta muraria a protezione del porto, della città medievale (*Kastelli*) e degli insediamenti circostanti: tali mura si rivelarono presto insufficienti, tanto da imporre rifacimenti nel 1475 e 1502. In secondo luogo, il progetto per la nuova cinta muraria ideato da Sanmicheli nel 1538 ebbe una gestazione lunga e complessa: si protrasse fino agli anni '20 del XVII secolo e fu connotata da una cronica carenza di fondi e da continui ripensamenti, modifiche e intoppi nell'esecuzione. Numerosi ingegneri e topografi lavorarono alle mura de La Canea: tra i più noti, Gian Girolamo Sammicheli (1548-49) e Giulio Savorgnan (dopo il 1561 e per circa dieci anni), poi nel Seicento Angelo degli Oddi, Emanuele Mormori, Raffaele Monanni e Francesco Basilicata. Tutti proposero varianti e modifiche al progetto originario, le quali tuttavia non furono quasi mai approvate da Venezia, sia per motivi finanziari che per la

volontà di ultimare rapidamente i lavori: la cinta muraria, ancora all'alba della conquista turca, sarebbe stata ritenuta inadeguata e piena di difetti. In ogni caso, la fortezza ebbe un perimetro rettangolare parallelo alla costa, solo in parte ricalcato sul circuito murario preesistente, e fu dotata di quattro bastioni angolari – a partire da nord-est e in senso orario, i bastioni Mocenigo, S. Lucia, Schiavo e Gritti, ciascuno con una terminazione rettilinea e una curva (orecchione) –, ognuno sormontato da un cavaliere. La cortina sud, più lunga delle altre, fu realizzata in due parti con una Piattaforma in mezzo. Furono aperte tre porte: Retimiota a sud (contigua alla Piattaforma), Sabbionera a est, San Salvatore a ovest. Le mura proteggevano la città dal lato della terraferma, ma fu proprio presso il bastione Schiavo, nell'angolo sud-ovest della cinta, che le truppe ottomane penetrarono in città nell'agosto del 1645. Dal lato della costa, invece, il porto era difeso dal rivellino di Porto e da una piccola fortezza dotata di caserme e depositi militari. Infrastrutture militari essenziali, presenti anche a Candia e a Rettimo, erano poi gli arsenali: strutture lunghe e strette (50 x 9 m circa) con tetti a due falde e aperti verso il mare per consentire l'accesso delle navi, a La Canea ne furono costruiti una ventina, distribuiti in due gruppi a est e a nord del porto [Gerola 1906, 414-472]. In seguito, i Turchi restaurarono e ricostruirono le mura in vari punti, perciò il circuito fortificato si conservò in buone condizioni fino al Novecento; poi fu progressivamente demolito per fare spazio alla nuova edilizia e viabilità. Oggi restano in piedi solo brevi tratti di mura e alcuni resti di bastioni e cavalieri.

4. Iconografia della città dentro e fuori dallo *Stato da Mar*: l'esempio de La Canea

Tra le ultime decadi del XVI e la metà del XVII secolo, il paesaggio dei domini veneziani si arricchì dunque di fortezze e infrastrutture militari tra le più avanzate: la stessa cosa, peraltro, stava accadendo da almeno un secolo nei territori piemontesi e toscani, a Malta e sulle coste africane, nei Regni di Napoli, Spagna, Portogallo e Francia. A monte dell'attività fortificatoria tesa a proteggere Candia dal pericolo turco, vi era un'opera altrettanto intensa di censimento, disegno e rilievo del territorio. Le relazioni dei provveditori generali, i catasti, i censimenti della popolazione e dei *casali*, un repertorio iconografico fatto di piante e vedute: sono tante le fonti che raccontano le trasformazioni territoriali dell'isola. Il nostro sguardo si concentrerà su alcune piante de La Canea, attraverso cui riconoscere le fasi di trasformazione della cinta urbana nell'arco di un secolo, nonché elementi di connessione con un più vasto contesto politico-culturale europeo e mediterraneo. Dall'analisi dell'iconografia prodotta nella prima metà del XVII secolo da ingegneri e geografi al seguito dei provveditori della *Serenissima* (ai quali erano dedicati testi e raccolte), traspare una progressiva tipizzazione topografica e iconografica del territorio e delle città a scopo militare: un processo iniziato da Angelo degli Oddi (1601)², proseguito da Emanuele Mormori (1602) [Gerola 1905, 157] ed Ercole Nani (1613)³ e visibilmente compiuto nei disegni di Francesco Basilicata (stampati nel 1612, 1618-19 e 1629-30)⁴: queste immagini raffigurano in modo prioritario le nuove mura col fossato, gli arsenali, talvolta la cinta muraria della città medievale e i suoi edifici principali. Rispetto a queste e altre piante, invece, quelle di Marco Boschini (1651) si distinguono per peculiarità e obiettivi propri [Porfyriou 2004; Calabi 1993].

² Biblioteca Marciana di Venezia (BMV), MS. it. IV, 1 (=5061), A. degli Oddi, *Città, fortezze, porti, redotti et spiagge del Regno di Candia* (1601).

³ BMV, MS. it. IV, 17 (=5064), E. Nani, *Fortezze, spiagge e porti del Regno di Candia* (1613).

⁴ British Library of London, MS. K. Top. CXIII. 104, 6 tab. 6, *Atlas of Candia* (1612); Biblioteca del Museo Correr (BMC), *Portolano n. 4*, F. Basilicata, *Pervetusti atque nobilissimi cretensis regni urbes, arces, oppida...* (1618-9); BMV, MS. It. VII, 1683 (= 8976), *Id.*, *Relatione di tutto il Regno di Candia...* (1629-30).

Tale processo vale anche per le immagini de La Canea, per le quali possiamo compiere ulteriori riflessioni. La pianta di Mormori fu pubblicata nel 1602, quando la fortezza era verosimilmente terminata – i cavalieri dovevano essere pressoché completati intorno al 1583 – ad eccezione di parti del fossato e dei parapetti, ma fu redatta forse un decennio prima di quella di Oddi. Manca del tutto, infatti, il blocco orientale degli arsenali, che è assente anche in un disegno datato da Gerola al 1572, ma che figura come previsione di progetto nella pianta del governatore Annibale Gonzaga del 1599 e che Oddi ritrae nella collocazione definitiva, costruito solo in parte. La pianta di Mormori, per di più, contiene elementi atti a illustrare le migliorie da lui proposte e mai realizzate: allargare il fossato, modificare i cavalieri, i bastioni occidentali e soprattutto la cortina ovest con l'aggiunta di un nuovo bastione a terminazione rettilinea e a orecchione. Le prime immagini delle fortificazioni coi cavalieri e cavalierotti in posizione definitiva si trovano nelle piante di Nani e di Basilicata, ma questi disegni ci offrono anche informazioni aggiuntive sulla città medievale e le sue mura, sui nomi degli edifici e delle parti fortificate: tutti elementi funzionali allo scopo militare della rappresentazione. Nella pianta di Basilicata del 1618 osserviamo inoltre, per la prima volta, gli arsenali nella loro massima estensione (17 nel blocco principale e 5 nel blocco orientale), un disegno preciso della linea di costa e del porto, le zone di secca: informazioni indispensabili per un attracco. Veniamo adesso alla pianta di Giorgio Corner del 1625⁵ che raffigura elementi militari, edifici civili e religiosi, ma con un intento celebrativo e non più (solo) tecnico (Fig. 4). L'intera opera fu dedicata infatti a una famiglia Trevisan, il cui stemma campeggia sul frontespizio e in quasi tutte le tavole; i disegni sono accurati, con dorature e allegorie. Nella pianta de La Canea, Corner disegna strade e isolati (anche il nucleo della città medievale è definito dalle strade e non più dalle mura), indica i nomi delle vie e degli edifici, inserisce figure di soldati. Anche le fortificazioni sono "raccontate" più che riprodotte nella loro geometria, con le mura e i terrapieni visti in parziale assonometria. L'immagine, dunque, da un lato si popola di nuovi riferimenti per permettere agli illustri destinatari di comprendere lo spazio urbano, dall'altro si avvicina a un disegno planimetrico completo della città in tutte le sue parti quale organismo omogeneo.

Il disegno di Boschini porta a compimento un processo di trasformazione delle piante di città operato da una generazione di ingegneri [Porfyriou 2004]. L'immagine, una sorta di pianta assonometrica, indaga nel dettaglio il paesaggio urbano e naturale, i terrapieni, la rete viaria e l'edilizia civile e religiosa: ciò non sorprende, dato che l'opera era dedicata al Doge e l'autore segnalava (era il 1644) di aver continuato a "intagliare parte a parte lo [...] Regno, mentre la Serenità Vostra continua a difenderlo Sola con stupore del Mondo tutto contra la potenza vastissima Othomana"⁶.

Entro gli anni '90 del XVI secolo, come detto, la cinta muraria poteva dirsi quasi compiuta e fu ritratta in tale forma dalle piante seicentesche, incluse quelle elaborate dopo la conquista ottomana. Analogamente, il blocco est degli arsenali fu progettato forse proprio alla fine del Cinquecento, e risultava in corso di realizzazione nei primissimi anni del Seicento. Se il progetto originario di Sanmicheli rimane sconosciuto, alcune piante datate o databili alla seconda metà del XVI secolo sono attualmente i disegni più antichi conosciuti e contengono proposte di miglioramento, alcune delle quali furono realizzate. Ci interessa qui che tali piante siano contenute in *corpus* di disegni non riferibili primariamente al mondo veneziano.

⁵ BMV, MS. it. VI, 75 (=8303), G. Corner, *Il Regno di Candia* (1625).

⁶ BMC, E 1209, M. Boschini, *Il Regno tutto di Candia...* (1651).

EMMA MAGLIO

Si devono a Savorgnan le modifiche decisive al tracciato sanmicheliano, giacché nel 1571 fu approvata la sua proposta di costruire cinque orecchioni – uno nel fianco sud del bastione Mocenigo, due alla Piattaforma, uno nel fianco nord del bastione Schiavo, uno nel fianco sud del bastione Gritti – e un sistema di cavalieri e cavalierotti: due grandi cavalieri circolari nelle gole dei bastioni S. Lucia e Schiavo, un cavaliere alla porta della Sabbionara e 8 cavalierotti da distribuire lungo le cortine – uno a nord del bastione S. Lucia (mai finito), uno a ovest dello stesso, due ai lati della Piattaforma, uno a est del bastione Schiavo, uno a nord dello stesso (mai costruito), uno al centro della cortina ovest e uno presso il bastione Gritti.

Una pianta riportata da Gerola e datata al 1572, priva di fonte, riproduce invece i cavalieri e cavalierotti così come previsti da Savorgnan [Gerola 1906, 420]. Il disegno è privo di scala e note, ma riporta in dettaglio le mura, la costa e le zone di secca del porto. Riteniamo che questo sia il disegno preparatorio di un altro disegno ad esso praticamente sovrapponibile, che si trova nel fondo *Architettura militare* in cinque volumi (XVI-XVII secolo) conservato nella Biblioteca Antica dell'Archivio di Stato di Torino⁷. La raccolta fu voluta da Emanuele Filiberto e raccoglie più di 500 disegni di varia fattura e provenienza: mappe, piante, vedute e progetti non solo di città sotto il controllo ducale, ma anche di moltissime città fortificate dal nord Europa alla Francia, dalla Spagna al Nordafrica, dall'Adriatico al Mediterraneo orientale, dall'Asia all'America. Il quinto volume include una pianta di Candia, di Paleocastro e Suda, nonché due piante de La Canea. La prima è acquerellata e provvista di scala grafica in passi veneziani: risale almeno al 1571 ed è il frutto della messa in pulito del disegno edito da Gerola. La seconda pianta [Gerola 1906, 431], che in ragione della coloritura, del tratto e del tipo di scala grafica possiamo riferire allo stesso autore, rimanda a uno stato delle fortificazioni precedente alle modifiche di Savorgnan: i quattro bastioni hanno entrambe le estremità rettilinee, il blocco principale degli arsenali consiste in un unico edificio a tre "navate" e riteniamo che le proposte di progetto coincidano con le aree campite in giallo; si riconosce inoltre un tracciato minore, forse la cinta muraria tre-quattrocentesca. Questi disegni aprono a numerosi quesiti: chi fu l'autore? Visitò la città o usò altre piante come riferimento? Il disegno accurato e l'uso della scala in passi veneziani per questa e altre piante di città sotto il dominio veneziano suggeriscono un autore al servizio di Venezia, e che i disegni possano essere stati donati a Emanuele Filiberto – in nome dei buoni rapporti con Venezia – o da lui altrimenti acquisiti a fini di collezionismo. Si tratta di un'ipotesi ragionevole, considerando che la raccolta di Torino è frutto dell'aggregazione di disegni redatti in tempi diversi da autori diversi: i disegni delle città piemontesi, misurati in trabucchi, sono spesso a firma di ingegneri al servizio dei Savoia; le città italiane e adriatiche sono misurate in canne; uno dei rari disegni di città mediterranee firmati e datati è una pianta di Nicosia del 1567 redatta da Germanico Savorgnan, che lavorò qui al progetto delle mura con lo zio Giulio.

Una seconda pianta de La Canea, anonima e senza data, è parte dell'atlante *Forti d'Uropa* conservato all'Archivio dell'Istituto di Cultura dell'Arma del Genio a Roma e attribuito a Matteo Neroni, autore di una raccolta di piante di fortezze oggi alla Biblioteca Nazionale di Firenze. L'atlante romano include disegni di minor pregio, spesso non finiti, di provenienza varia ma nell'insieme omogenei, ed è stato ritenuto un documento preparatorio della copia contenuta nella raccolta di Firenze. Quest'ultima comprende circa 190 disegni, realizzati sulla stessa carta da un solo autore. L'opera finale fu forse integrata e composta da altri, nell'ambito della committenza di Marcantonio Colonna, principe di Paliano, dopo il 1660: in

⁷ Archivio di Stato di Torino, Sezione Corte, Biblioteca antica dei Regi archivi, *Architettura militare* (XVI-XVII secolo), vol. 5, f. 143v-144 e f. 145v-146.

precedenza, il suo trisnonno e viceré di Sicilia aveva incaricato l'ingegnere militare Tribuzio Spannocchi (1573) di compiere una ricognizione delle fortezze del Regno di Napoli, poi di Sicilia e della frontiera con la Francia, quindi è possibile che Spannocchi fosse l'autore del nucleo iniziale dei disegni. In ogni caso, la raccolta di piante riflette "un'ampiezza geografica e politica [...] per uno scopo di generalizzazione tecnico-scientifica delle esperienze" [Marino 2005, 80; Capalbi 2005]. Vi è riprodotto lo stato di fatto di numerose fortificazioni mediterranee in un momento preciso, la seconda metà del XVI secolo, senza intenti progettuali o pretesa di esaustività: fra i disegni, numerosi quelli di città del nord Europa (Fiandre, Ungheria, Austria e Francia), Spagna e Portogallo, Sicilia, Malta e Nordafrica, dei domini veneziani ma soprattutto delle città pugliesi, specialmente quelle meno note (come Monopoli e Polignano). La pianta de La Canea inclusa nell'atlante romano, nella fattispecie, è priva di legenda e sembra non finita, ma ha una scala grafica in passi veneziani, il che ci porta ancora una volta a ipotizzare un autore al servizio di Venezia (Fig. 5). Potrebbe trattarsi di un disegno preparatorio per quello conservato a Torino – che abbiamo supposto di poco successivo al 1571 – se si osservano il molo e il numero degli arsenali nel blocco centrale (sette); oppure di un disegno parziale, data l'assenza di quasi tutti i cavalieri, incluso quello sopra la porta Retimiota. Si tratta in ogni caso di un rilievo al livello della strada e non delle coperture, proprio come le altre piante della raccolta: si veda la rappresentazione delle porte e degli arsenali con muri e pilastri sezionati.

In entrambi i casi esaminati, siamo di fronte a gruppi di disegni frutto di ricognizioni generali delle città euro-mediterranee. Opere collettive, di autori spesso ignoti (architetti e ingegneri militari), dal contenuto eterogeneo. Le raccolte riguardano un'ampia casistica di luoghi che prescindono dai confini degli Stati di appartenenza, e appaiono mirate a censire e conoscere i propri e gli altrui territori – in particolare quelli adriatici e mediterranei, nel nostro caso – in un momento storico in cui la minaccia turca riguardava tanto Venezia quanto lo Stato Pontificio, i Savoia e gli Aragonesi. In ogni caso, i rilievi delle città fortificate a partire dalla metà del XVI secolo ebbero una grande circolazione: al seguito di ingegneri e architetti attivi sui cantieri, copiati o riutilizzati da altri per comporre nuovi *corpus* in una fase successiva. Così, piante delle città fortificate di Puglia, Campania e Sicilia insieme a piante delle città di Candia, Corfù e Cipro raccontano il "farsi" delle fortificazioni alla moderna nel Mediterraneo meridionale. In altri casi, le grandi capacità tecniche e la notevole esperienza portarono gli autori, nel corso della loro carriera, a servire più di una grande potenza e a far circolare dunque il loro bagaglio di conoscenze: fu il caso di Gabrio Serbelloni, governatore e capitano al servizio di Carlo V, di Cosimo de' Medici e poi del papa, che nel 1574 compì una delle prime ricognizioni esaustive del sistema difensivo in Puglia; di Pietro Antonio Tomasello e Antonio Ferramolino da Bergamo, ingegneri militari della *Serenissima* divenuti poi tecnici di grande rilievo al servizio dei viceré di Sicilia [Iacobone 2005; Vesco 2009].

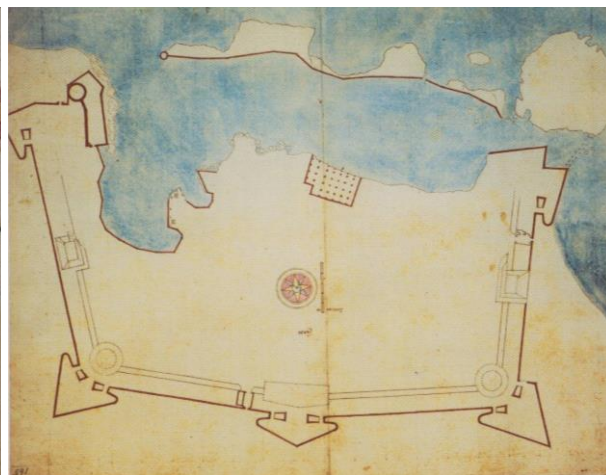
Conclusioni

A seguito di queste prime analisi, ulteriori approfondimenti si rendono necessari attraverso una comparazione più puntuale fra le isole greche e il Mezzogiorno d'Italia, all'interno del più ampio contesto mediterraneo nella prima età moderna.

In merito a Rodi, lo studio sistematico di esempi di pittura religiosa nel sud Italia, in area balcanica e nel Mediterraneo orientale, congiunto con una disamina delle fonti scritte riguardanti artisti e committenti, permetterebbe di cogliere la dimensione multiculturale dell'arte di Rodi durante il lungo periodo cavalleresco, attribuibile ad una circolazione intensa di persone e modelli estetici nel Dodecaneso nei secoli XIV-XVI. Malgrado il numero di

EMMA MAGLIO

affreschi perduti o distrutti, le pitture superstiti suggeriscono che Rodi produsse molte opere di grande qualità, realizzate da artisti occidentali che non potevano essere solo di passaggio (probabilmente artisti che risiedevano a Rodi ed erano al servizio dei Cavalieri), ma anche da autori locali legati ai notabili attivi in città e dei villaggi (una categoria di committenti che è stata ben identificata). Infine, la comparazione effettuata tra le pitture in stile eclettico a Rodi e la produzione artistica nei grandi centri mediterranei come Cipro mostra che i territori controllati dai Cavalieri furono aperti a una grande varietà di influenze culturali esterne.



4: Giorgio Corner, Città della Canea, 1625 (in Porfyriou 2004, 83).

5: Matteo Neroni (?), Canea, XVI secolo (?) (in Marino 2005, 94).

Il discorso su Candia investe aspetti diversi fra loro intrecciati: l'architettura fortificata urbana "alla moderna" e l'iconografia delle città, che si diffuse ben oltre i confini dello *Stato da Mar* veneziano grazie a reti di relazioni, contatti e scambi fra architetti e ingegneri di provenienza diversa e alle dipendenze di potenze diverse – virtualmente nemiche, ma accomunate a un certo punto dalla necessità di difendersi dalla minaccia ottomana – ma anche fra questi e i sovrani. Grazie a queste connessioni presero forma *corpus* eterogenei e ricchi di disegni e rilievi, compendi di vaste porzioni di territori in Europa e Mediterraneo che, letti in modo trasversale, permettono di ricostruire meglio le fasi di formazione delle nuove fortificazioni urbane. Tali processi dovettero favorire l'affermazione e il conseguente aggiornamento di analoghe modalità di costruzione del paesaggio attraverso le infrastrutture militari (fortezze urbane, torri costiere, castelli), nella fattispecie nei domini veneziani e quelli aragonesi del sud Italia, uniti da rapporti economici e culturali molto forti: le diverse rappresentazioni delle città appaiono sempre più come patrimonio condiviso di conoscenze e modelli.

Bibliografia

- ARCHONTOPOULOS, T. (2010), *O naos tis Agias Aikaterinis stin poli tis Rodou kai i zografiki tou Ysterou mesaiona sta Dodekanisa*, Rodi-Atene, Ministero della Cultura.
- BACCI, M. (2010), *Pratica artistica e scambi culturali nel Levante dopo le crociate*, in *Medioevo: le officine*, a cura di A.C. Quintavalle, Milano, Electa, pp. 494-510.
- BOLANAKIS, I. (1999), *O naos toi Agioi Spiridonos sti mesaionikī pōli tis Rodoi*, in *Rodos 2.400 chronia: hē polē tēs Rodou apo tēn hidrysē tēs mechri tēn katalēpsē apo tous Tourkous (1523)*, 2 vol., Atene, 4^a Eforia delle Antichità Bizantine e Post-Bizantine, vol. B, pp. 367-374.
- CALABI, D. (1993), *Il Regno di Candia, atlante corografico di Francesco Basilicata, 1618*, Venezia, Marsilio.

- CALABI, D. (1998), *Città e insediamenti pubblici. XVI-XVII secolo*, in *Venezia e Creta*, a cura di G. Ortalli, Venezia, Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti, pp. 261-281.
- CALÒ MARIANI, M.S. (2001), *I Cavalieri Gerosolimitani e il Baliaggio di S. Stefano in Puglia. Committenza di opere d'arte e relazioni culturali*, in *Fasano nella storia dei Cavalieri di Malta in Puglia*, a cura di C. D'Angela, A.S. Trisciuzzi, Taranto, Centro Studi Melitensi, pp. 255-320.
- CALÒ MARIANI, M.S. (1976), *La Chiesa di S. Maria del Casale presso Brindisi*, Brindisi, Lions Club.
- CAPALBI, M. (2005), *Una raccolta, tra le più complete e meglio conservate, di disegni di fortificazioni mediterranee*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 86/2, pp. 39-41.
- CARR, A.W. (1995), Byzantines and Italians on Cyprus: Images from Art, «Dumbarton Oaks Papers», XLIX, pp. 339-357.
- CHRISTOPHORAKI, I. (1999), *Xorigikēs martirēs stoīs naōis tis mesaionikīs Rodou (1204-1522)*, in *Rodos 2.400 chronia*, cit., vol. B, pp. 449-464.
- COSMESCU, D. (2017), *Venetian Island-Fortresses. Renaissance Innovation of Military Architecture*, in *Defensive Architecture of the Mediterranean (XVth to XVIIIth centuries)*, a cura di V. Echarri Iribarren, Alicante, Editorial Publicacions Universitat d'Alacant, vol. 5, pp. 319-326.
- FERRARIS DI CELLE, G. (1988), *La Madonna del Fileremo. Storia, arte, devozione intorno all'icona della Madre di Dio*, Verona, Grafiche P2.
- FONSECA, C.D. (1980), *La civiltà rupestre in Puglia*, in *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente*, a cura di P. Belli D'Elia, Milano, Electa, pp. 37-116.
- GALLINA, M. (1989), *Una società coloniale del Trecento. Creta fra Venezia e Bisanzio*, Venezia, Deputazione Editrice.
- GASPARIS, C. (2015), *Land and Landowners in the Greek Territories under Latin Dominion, 13th-14th centuries*, in *A Companion to Latin Greece*, a cura di N. Tsougarakis, P. Lock, Leiden, Brill, pp. 73-112.
- GEROLA, G. (1905-06), *Monumenti veneti nell'isola di Creta*, Venezia, Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti, vol. 1.1, 1.2.
- GOOSEN, L. (2000), *Dizionario dei santi. Storia, letteratura, arte e musica*, Milano, Mondadori.
- IACOBONE D. (2005), *Città e fortificazioni della costa pugliese: un itinerario militare di Gabrio Serbelloni (1566)*, in *L'architettura degli ingegneri. Fortificazioni in Italia tra '500 e '600*, a cura di A. Marino, Roma, Gangemi, pp. 229-251.
- KOLLIAS, E. (1998), *The medieval city of Rhodes and the Palace of the Grand Master*, 2^a ed., Atene, Archaeological Receipts Fund.
- LUTTRELL, A. (2007), *Iconography and Historiography: the Italian Hospitallers before 1530*, in *Studies on the Hospitallers after 1306. Rhodes and the West*, a cura di A. Luttrell, Aldershot, Ashgate Variorum, pp. 19-46.
- LUTTRELL, A. (2003), *The town of Rhodes: 1306-1356*, Rodi, Office for the Medieval Town.
- MAGLIO, E. (2016), *Rhodes. Forme urbaine et architecture religieuse (XIVe-XVIIIe siècles)*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence.
- MARINO, A. (2005), *A proposito di Atlanti. Note su un codice romano attribuito al Neroni*, in *L'architettura degli ingegneri. Fortificazioni in Italia tra '500 e '600*, a cura di A. Marino, Roma, Gangemi, pp. 77-94.
- MPITHA, I. (1999), *Endimatologikēs martirēs stis toixografies tis mesaionikīs Rodoi (14os ai.-1523). Mia prōti proseggisi*, in *Rodos 2.400 chronia*, cit., vol. B, pp. 429-448.
- PAPAVASSILIOU, E., ARCHONTOPOULOS, T. (1991), *Nouveaux éléments historiques et archéologiques de Rhodes à travers des fouilles dans la ville médiévale*, «Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina», XXXVIII, pp. 307-350.
- PORFYRIOU, H. (2004), *The Cartography of Crete in the First Half of the 17th Century: A Collective Work of a Generation of Engineers*, «Eastern Mediterranean Cartographies», 25/26, pp. 65-92.
- STERIOTOU, I. (1998), *Le fortezze del regno di Candia. L'organizzazione, i progetti, la costruzione*, in *Venezia e Creta*, a cura di G. Ortalli, Venezia, Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti, pp. 283-302.
- VELMANS, T. (2003), *La rinascenza precoce a Bisanzio tra XIII e XV secolo*, in *Il Rinascimento. Oriente e Occidente 1250-1490*, a cura di E. Carbonell, R. Cassanelli, T. Velmans, Milano, Jaca Book, p. 11-39.
- VELMANS, T. (2006), *L'ultimo secolo della pittura bizantina (1340-1453)*, in *L'arte monumentale bizantina*, a cura di T. Velmans, Milano, Jaca Book, pp. 261-307.
- VESCO, M. (2009), *Pietro Antonio Tomasello da Padova e la fortificazione in Sicilia nel secondo ventennio del Cinquecento*, «Storia dell'Urbanistica», XXVIII/1, pp. 126-142.

Valletta città fortezza dei Cavalieri: l'evoluzione di una piazzaforte da Laparelli a De Tigné

Valletta Fortified City of the Knights: the Evolution of a Fortress from Laparelli to De Tigné

STEPHEN SPITERI

Università de La Valletta Malta

Abstract

Nel 1530 Malta offriva pochi siti naturali che si davano prontamente alla fondazione di una piazzaforte che accoglieva gli obblighi navali dell'Ordine Militare di San Giovanni. Tra questi, il sito più adatto era il Monte Sceberras, una penisola fiancheggiata da due porti eccellenti. La città fortificata di La Valletta che sorgeva nel 1566 su progetto dell'ingegnere Francesco Laparelli trasformò questo sito in una formidabile fortezza che venne lodata come modello di architettura militare. Nei due secoli seguenti, diversi ingegneri furono reclutati dai Cavalieri a mantenere e sviluppare il sistema di fortificazioni della città. Questo breve saggio traccia le fasi principali nello sviluppo delle fortificazioni di La Valletta fino al 1798.

In 1530 Malta offered few natural sites that gave themselves readily to the founding of a piazzaforte capable of accommodating the naval obligations of the Military Order of St. John. Amongst these, the most suitable location was Mount Sceberras, a peninsula flanked by two excellent ports. The fortified city of Valletta which sprang up to the design of the papal military engineer Francesco Laparelli in 1566 transformed the site into a formidable fortress that came to be applauded as a model of military architecture. In the following two centuries, several engineers were recruited by the Knights to maintain and develop its system of fortifications. This brief paper charts the salient phases in the development of Valletta's fortifications until 1798.

Keywords

Valletta, Military Architecture, Fortifications.

Introduction

When the knights of the Order of St John acquired Malta in 1530, they were already well aware of the prospect of Mount Sceberras as the site of their future *piazzaforte*. Its potential as a veritable *sito reale* capable of housing their convent and sheltering their fleet of galleys had been recognized by a commission of Hospitaller Knights sent to explore the island in 1524 [Bosio 1602, 28]. This opinion was reiterated many times by the Order's military planners throughout subsequent decades but it was only after the Great Siege of Malta, in 1566, that the opportunity was finally found to build the desired fortified city. Named Valletta, after the hero of the Great Siege, the new fortress which sprang up to the design of the papal military engineer Francesco Laparelli did not fail to exploit the potential of the site. By a careful combination of man-made bastions and rock-hewn scarps, the rocky promontory was fashioned into a formidable and virtually impregnable fortress. Its construction, moreover, served to signal the Order's determination and commitment to transform the island into a secure bulwark, a front-line naval base poised against Ottoman aggression; secondly, the

STEPHEN SPITERI

new fortified city came to serve as the focal hub in the creation of a vast defensive network of bastioned forts and fortified enceintes enclosing the Grand Harbour and its approaches, totalling some 25 km of ramparts. Over the course of the subsequent two centuries, an uninterrupted string of renowned Italian, Spanish, Dutch, German Flemish and French military engineers would be recruited to help the Knights design, maintain and develop Valletta's defensive system of fortifications to keep it in line with the latest military developments of the age.

Back in 1530, however, when the knights first set foot on the island under the leadership of Grand Master Philippe Villiers de l'Isle Adam, the Hospitallers' future was far from certain. The Order was forced to settle down in what was then the only existing fortification in the harbour area, an old medieval castle-by-the sea, and to enclose the nearby *suburgum* of Birgu within new ramparts in a bid to create a relatively safe convent and city. Already by 1541, however, the Bergamese military engineer Antonio Ferramolino, brought over from Sicily to help advise the Order on how to improve its handful of new defences, could not but inform Grand Master Juan d'Homedes that neither of these two locations were defensible. At that point in time, and for many years to follow, the Order was not to be in a position, both financially and militarily, to embark upon such a massive undertaking. Although a devastating *razzia* in 1551 by a strong Ottoman force, commanded by the notorious corsair Dragut served to expose the defensive deficiencies and led to the building of the small *fortaleza* of St. Elmo on the tip of the promontory, it was only with the election of Jean de Valette to the magistracy in 1558 that a scheme to fortify the Sceberras peninsula finally began to take shape. On this occasion, the newly elected grand master sent a small delegation of knights to Italy with the aim of securing the services of Antonio Quinsani, '*un destro ingegnere di Montalcino*',¹ then in the employ of Guidobaldo II, Duke of Urbino, and, in the case of his unavailability, to proceed to Florence and Milan in search some other experienced architect.² In the event, the Order secured the services of Bartolomeo Genga from the Duke of Urbino, who eventually arrived in Malta in 1558 [Bosio 1602, 398]. Little is known of Genga's design for the new city, however, other than the fact that this was to occupy practically the whole length of the Sceberras peninsula down into the inner reaches of the Grand Harbour [Bosio 1602, 455; de Giorgio 1985, 47] as illustrated, according to the late Professor Quentin Hughes, in an engraving by Nicolo Beatrizet (1563) [Hughes 1997, 17].

Genga's scheme was duly approved by the Grand Master and the Order's council but Genga died shortly after and the project ground to halt.³ By 1561, the Grand Master had managed to secure a promise for the services of Baldassare Lanci from the Duke of Florence but it was not until March 1562 that Lanci finally made it to Malta [Sisi 1991, 173- 4]. He was immediately set to work preparing reports on the existing defences of Birgu and Senglea as well drawing up designs and a wax model for a new proposal for fortifications on Mount Sceberras. Lanci's scheme enclosed a much smaller area of ground than that put forward by Genga, '*quasi per la meta dello spazio del primo*' [Bosio 1602, 455]. Although a copy of Lanci's report can be found amongst Laparelli's papers (in the Codex Laparelli) [de Giorgio 1985, 58], his designs and plans, however, have not survived but it is generally agreed that an engraving by George Braun and Frans Hogenberg, published in *Civitas Orbis Terrarum* (1572), depicts his scheme [Braun and Hogenberg 1572, map 66]. Lanci was back in

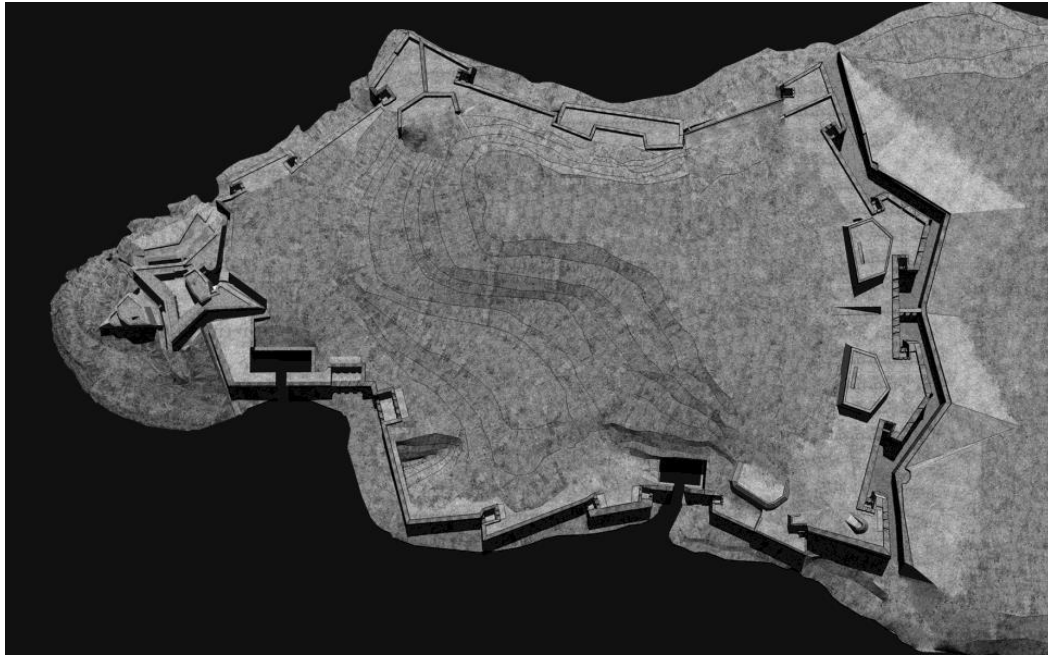
¹ National Library of Malta (NLM), Archives of the Order in Malta (AOM) 426, f.275.

² NLM, AOM 426, f.275.

³ NLM, AOM 90, f.13; AOM 288, f.65v.

Florence after little more than a month [Bosio 1602, 456] and the project once again ground to a halt amid growing fears of an impending attack. [Bosio 1602, 460]

This finally materialized in May 1565 when a large Ottoman armada descended on the island and laid siege to the Hospitaller positions without respite for four months before being forced to retire in September after the arrival of a large Christian relief force sent from Sicily [Balbi di Correggio 1567, 171-9].



1: Author's graphic reconstruction of Francesco Laparelli's scheme for the fortifications of Valletta. (Image source: Stephen C. Spiteri).

1. A New Fortress

The situation which confronted the Order after the Siege developed painfully as the knights found themselves torn between the desire to abandon the island and the need to rebuild its defences [Spiteri 2005, 522]. Nevertheless, Grand Master de Valette realized that amidst all the destruction an opportunity had finally presented itself for the Order to build a new, strategic, and impregnable fortified city on Mount Sceberras, now made possible by the considerable financial assistance from the Pope and other European monarchs. Apart from the money, the Grand Master was able to secure from Pope Pius V the services of one of his ablest military engineers, Capitano Francesco Laparelli from Cortona [Hoppen 1979, 32].

Laparelli arrived in Malta at the end of December 1565 and immediately set about preparing his reports. A shortage of workmen and soldiers, however, seem to have held delayed the commencement of the project and it was not until the arrival of Gabrio Serbelloni, sent by Philip II to examine Laparelli's plans, that the deadlock was broken [Bosio 1602, 739-41] and the works were finally set in motion with the sanctioning of the scheme by the Order's council on 14 March 1566 [Bosio 1602, 744]. The official stone-laying ceremony was held soon after on 28 March and with the foundation ceremony over, the whole peninsula was soon transformed into one massive fortress-building *atelier* that brought together the largest workforce ever assembled by the Knights in the Maltese islands, estimated at some 4,000 men at the peak of the project [Hoppen 1979, 41].

STEPHEN SPITERI

Work on the bastioned land front of the fortified city, which comprised four large bastions, two cavaliers and a ditch, and cut across the highest part of the rocky promontory, took precedence over the rest of the enceinte. The flanks of the promontory, on the other hand, running along the shores of the harbour were designed in a series of relatively low walls laid out in the manner of flat-faced *piatteforme* and ramparts *en crémaillère*. The *fortaleza* of St. Elmo itself was left outside Laparelli's enceinte in order to serve as a sort of citadel guarding the harbour entrance.

By 1569, the works on the fortification of Valletta had progressed steadily enough to allow Laparelli to leave the Malta for good. Yearning for the experience of battle, he joined the naval expedition to Candia and died of plague there on 26 October 1570 [Venuti 1761, 50].



2: View of St. James Bastion with its rounded orecchione, one of the four bulwarks along Valletta's land front enceinte; St James Cavalier is visible in the background, right (Image source: Stephen C. Spiteri).

With Laparelli gone, the responsibility of supervising the building works was handed over to his assistant, the Maltese military engineer Girolamo Cassar, who, after the siege, and following the departure from Malta of Evangelista Menga [Maiorano 1999, 21-40], had been promoted to the post of the Order's resident engineer. Apart from completing the ramparts, Cassar was also tasked with designing and constructing the major public edifices within the city, including the conventual church, the hospital, and the auberges. In preparation for this task, he was sent, early in 1569, on a tour of Italy to study and absorb its mannerist architectural styles.⁴ By this time, work on the fortifications of Valletta appears to have had progressed significantly for the Order to relocate its convent and headquarters to the new city. Although the decision was adopted formally during the Chapter General of November 1569, it was not until 18 March 1571 that the transfer was formally enacted when Grand Master Pietro del Monte and his retinue of knights crossed over by boat from Birgu.

⁴ NLM, AOM 432, ff.251 and 253.

The construction of the houses and the development of the plots of land within the walls of the city necessitated the enactment of regulations, for which purpose a special commission, known as the *Officium Commissariorum Domorum*, was appointed in February 1568.⁵ Laparelli's urban scheme had laid down a gridiron plan of straight streets, with several areas earmarked for the *collachium* (or convent), the grand master's residence, a conventual church, a hospital, bakery, as well as various public squares, a *mandracchio* and an *arsenale*. The initial idea was to divide the city into two main areas, with a *collachio* reserved for the residence of the Hospitaller brethren, and outside it, areas set aside for the public. The notion of the *collachium*, however, was eventually dropped, as were the arsenal and *mandracchio*. Urban considerations imposed upon the layout of the city were made to accommodate defensive needs - the streets, for instance, were to be kept clear of any obstructions which could potentially hinder the passage of troops and artillery while every house was obliged to have an underground cistern, hewn out of the bedrock, for the collection of rain water. The water situation inside the city was improved with the construction of an aqueduct by Grand Master Alof de Wignacourt in 1615, which brought water from the north of the island.



3: Michael Counter Guard on the Marsamxett side of the Valletta land front (Image source: Stephen C. Spiteri).

By the late sixteenth century, Valletta had acquired not only the ability to defend itself but also the appearance of a formidable fortified city. On the continent, it acquired fame as a mighty and impregnable fortress. The military *trattatista* Daniel Speckle would go on to illustrate it in his *Architectura von Vestungen*, published in Strasbourg in 1589 [Speckle 1589, 82-4], and cite it as a model of a fortress built on an irregular site. Still, Laparelli's design did have its shortcomings. The bastions on the flanks of the land front, for instance, presented a very high profile that exposed them to artillery bombardment from the heights across the harbours while a small leaf-shaped island inside the adjoining Marsamxett Harbour (known as the *Isoletto*) provided an ideal location from where enemy siege batteries could pound the

⁵ NLM, AOM 92, f.133.

STEPHEN SPITERI

flank and interior of the city. The latter would continue to worry the Order well into the eighteenth century before it was finally secured by a powerful bastioned fort, named Fort Manoel after the Portuguese Grand Master Antonio Manoel de Vilhena who paid for its construction out of his own pocket [Spiteri 2014].

By the beginning of the 1600s, the Order had also begun to recognize the fact that Valletta's bastioned land front enceinte was difficult to adapt to the doctrine of defence in depth and the changing requirements of contemporary siege warfare. The first of the defensive schemes designed to redress this problem was designed by Pietro Paolo Floriani, a papal military engineer from Macerata [Hughes 1994, 44]. Floriani's solution was to enclose Valletta's front within an outer defensive perimeter projected some 600m south from the deep *fosso* of the city. Although eventually approved and initiated, the scheme was heavily criticized for being too costly and ambitious, especially since the problem could have been solved more efficiently with the addition of just '*tre ravellini ... e con poco numero di soldati*',⁶ placed in front of the old enceinte as suggested by the Dominican friar and military engineer Vincenzo Maculano da Firenzuola in 1638.⁷ The Marquis of St. Angelo, Giovanni de Medici, came to the same conclusion and managed to convince the knights to build four such counterguards and a lunette⁸ under the supervision of the then-resident military engineer, Francesco Buonamici, in 1640 [De Lucca 2006]. Even so, Floriani's scheme was not abandoned and work on the massive enceinte was eventually brought to completion in the course of the eighteenth century.



4: The Carafa enceinte and the cavalier of Fort St. Elmo, at the northern tip of the Valletta promontory (Image source: Stephen C. Spiteri).

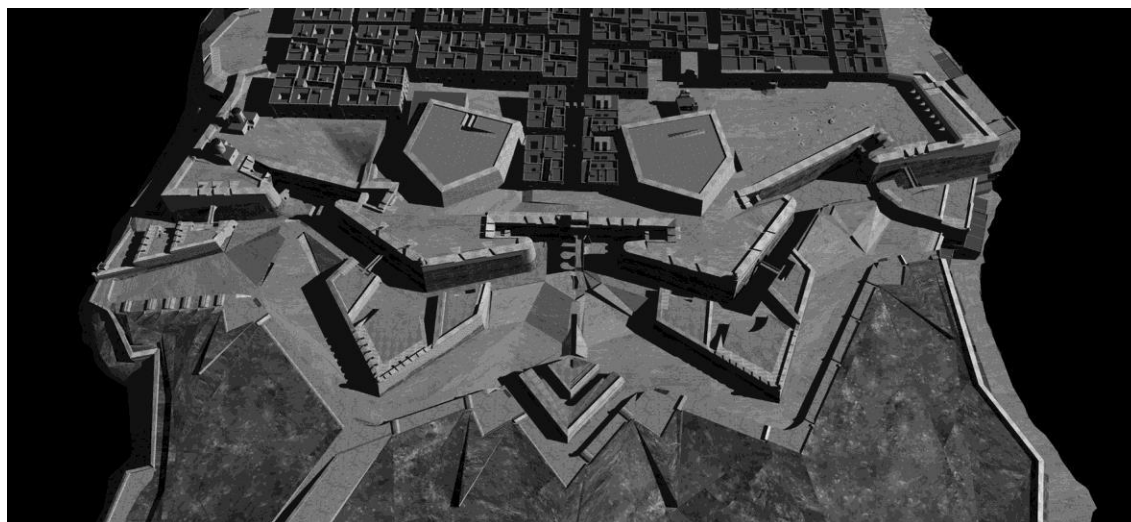
Towards the end of the seventeenth century, the Order was also forced to address the problem posed by the exposed rocky shore at the tip of the peninsula which Laparelli had chosen to leave outside the perimeter of the city. An early attempt to address this issue was

⁶ NLM, AOM 6554, f.49.

⁷ NLM, AOM 256, f.185; AOM 6554, f.47.

⁸ Ibid., f.18.

made in 1614 when an artillery platform, named after Alexandre de Vendôme, was erected there to secure the entrance to Marsamxett harbour [Hoppen 1979, 186] but the issue was only finally settled in the 1680s when a powerful crown of bastions, designed by the Flemish military engineer Don Carlos de Grunenberg, was built to envelope Fort St. Elmo. This impressive bastioned sea-wall was also meant to emphasize, in the words of the Order's resident engineer Mederico Blondel, the Island's claim as an '*Inespugnabile Fortezza, di Antemurale d'Italia, di Beluardo della Christianità*'.⁹



5: Author's graphic 3D-simulation of Valletta's land front enceinte and its outworks, c.1798. (Image source: Stephen C. Spiteri).

Once the issue of the seaward defenced of the city was settled, the Order's military planners turned their attention to improving the city's land front and its incomplete system of outer works. Valletta's *opere avanzate* had changed little since the addition of the Marquis of St. Angelo's counterguards in 1640. Still sorely lacking, as a matter of fact, was an adequate *strada coperta* capable of sheltering the passage of troops against direct assault and ricochet fire. The opportunity for a rehaul of this system was provided by the defence emergency of 1714 and the subsequent arrival in Malta of a team of French military experts sent by King Louis XIV to assist the Order prepare its defences against a feared Ottoman attack [Cavaliere 1960, 112]. Headed by Brig. Rene Jacob de Tigné, and his deputy Charles François de Mondion, the French military mission subjected the fortifications of Valletta to a thorough review and set in motion, as a priority, the completion of a new system of communication (with caponiers, covertways and traverses) between the main enceinte and its outer works, as well as the building of new gunpowder magazines inside the city.¹⁰

These defences would prove to be amongst the last real major structural interventions made to the city's fortified carapace. No further defensive element would materialize in the course of the last decades of the Knight's rule, where, as a direct consequence of the French revolution in 1789, even the maintenance of the existing defences became a great drain on the Order's fast-dwindling financial resources. Contemporary records reveal that Valletta's fortifications had, by this point in time, fallen victim to urban and social pressures from both

⁹ NLM, AOM 1016, p. 281.

¹⁰ Ibid., p.191.

STEPHEN SPITERI

without and within the fortified enclosure. Roofed recreational structures, for example, set aside for the enjoyment of knights (*barracche*) and various windmills had encroached onto some of the bastions, while rows of warehouses lined and clogged the foreshore at the foot of the ramparts along the length of the Grand Harbour enceinte. Many a flanking battery (*piazza bassa*), as observed by Brigadier de Tigné in 1715, had been converted into '*petits jardins*' with trees blocking up many of the embrasures.¹¹ A large number of vaulted casemates were also given over to house the poorest and destitute sections of the population.¹²¹² The degree of neglect was noticeable also in the many shrubs and trees which had grown along considerable parts of the enceinte.

Conclusion

In some ways, however, this declining state of military readiness of the city was also a result of the wider sense of security induced by the massive network of outlying fortresses, some 25 km of ramparts, which had been built over the course of two centuries in a wide apron around the Valletta and its two harbours. Indeed, by the end of the eighteenth century, the whole harbour area had been converted into one large fortress with Valletta as its inner keep or *mastio*. Ironically, when the much-feared attack finally materialized in 1798, Valletta, for all its fame as the Order's formidable stronghold, played no role whatsoever in the dramatic surrender of the Order of St. John to Napoleon Bonaparte; its gateways were thrown open to the invading French forces with hardly a shot being fired from the many tiers of guns lining its ramparts.

Bibliography

- BOSIO, G. (1602). *Dell'istoria della sacra religione et ill.ma militia di San Giovanni Gierosolimitano*, vol. 3. Rome: Facciotto, p.28.
- BRAUN, G. and F. HOGENBERG, (1572). *Civitas Orbis Terrarum*. Cologne.
- CAVALIERO, R. (1960). *The Last of the Crusaders; The Knights of St. John and Malta in the Eighteenth Century*. Jonathan Cape Ltd.
- CORREGGIO, FRANCESCO BALBI DI (1567). *The Siege of Malta 1565*, translated by Henry A. Balbi. Copenhagen, 1961.
- DE GIORGIO, R. (1985). *A City by An Order*. Malta.
- DE LUCCA, D. (2006). *Francesco Buonamici: Painter, Architect and Military Engineer in Seventeenth Century Malta and Italy*. Malta. International Institute for Baroque Studies, University of Malta.
- GANADO, A. (2003). *Valletta, Città Nuova*. Malta.
- HOPPEN, A. (1979). *The Fortification of Malta by the Knights of St. John*. Edinburgh. Scottish Academic Press.
- HUGHES, J.Q. (1997). *The Fortification of Malta*. Wirral. Nearchos Publications.
- HUGHES, J.Q. (1994). 'Italian Engineers Working for the Knights of St. John in Malta', in *Architetti e Ingegneri Militari Italiani All'Estero Dal XV al XVIII Secolo*, Castella 44. Istituto Italiano dei Castelli, Sillabe, p.44.
- MENCHETTI, F. (2001). 'L'attività di Bartolomeo Genga architetto militare a Malta' in *Castella Marchiae: Rivista dell'Istituto Italiano dei Castelli – Sezione Marche*, No.3, 1999. Rome.
- MAIORANO, L. (1999). *Evangelista Menga: dal Castello di Copertino al Grande Assedio di Malta*. Lecce. Adriatica Editrice Salentina.
- SISI, E. (1991). *La Valletta, un'epopea*. Città di Castello. SPECKLE, D. (1589). *Architectura von Vestungen*. Strasbourg.
- SPITERI, S.C. (2005). *The Great Siege mdlxv; Anatomy of a Hospitaller Victory*. Malta. SPITERI, S.C. (2014). *Fort Manoel: 'un model de fortification fait avec soin', A study of the design and construction of an eighteenth-century bastioned fort*. ARX Occasional Papers, Issue 4, online publication.
- VENUTI, F. (1761). *Vita del Capitano F. Laparelli da Cortona*.

¹¹ NLM, AOM 1054, f7.

¹² Ibid.

Dalla battaglia di Gallipoli alla battaglia di Lepanto: vedute scolpite del Mediterraneo sotto assedio

From the battle of Gallipoli to the battle of Lepanto: sculpted siege of Mediterranean under siege

MASSIMO VISONE

Università di Napoli Federico II

Abstract

Il saggio pone l'attenzione sulle raffigurazioni scolpite di città sotto assedio su tombe e monumenti negli anni in cui si scontrarono l'Europa cristiana e l'Impero ottomano, quando si avviò un temporaneo processo di sostituzione dell'iconografia laica a quella religiosa. L'arco cronologico è circoscritto tra due episodi significativi: la battaglia di Gallipoli (1416), quando una squadra veneziana mise in rotta l'armata turca per riconquistare la città sullo stretto dei Dardanelli; la battaglia di Lepanto (1571), che si concluse con la vittoria delle flotte della Lega Santa su quella di Alì Pascià.

This paper focuses on the depictions of sculpted siege views on tombs and monuments in the years in which Christian Europe and the Ottoman Empire clashed. The chronological arc is circumscribed between two significant episodes: the Battle of Gallipoli (1416), when the Venetian navy routed the Turkish one for re-conquering the city over the Dardanelles; the battle of Lepanto (1571), which ended with the victory of the Lega Santa Navy on the one led by Ali Pasha.

Keywords

Storia urbana, iconografia urbana, città fortificate.

Urban history, urban iconography, fortified cities.

Introduzione

La Puglia ha sempre avuto un ruolo strategico nei rapporti tra Occidente e Oriente, rappresentando una sorta di "testa di ponte" tra due culture diverse tra loro in quel gran mare che è il Mediterraneo. Le tracce dei crociati e degli ordini militari sono molto visibili in chiese, masserie fortificate e castelli, rappresentando una memoria significativa di questi luoghi. Ciò è ancora più vero per alcune città, come Brindisi, porto da cui salparono pellegrini e cavalieri alla volta della Terra Santa e per le spedizioni crociate. Si tratta di un sito nodale per le comunicazioni, ancora vivo tutto'oggi, ma per motivi diversi: prevalentemente turistici, per chi intende raggiungere la Grecia via mare, e facile approdo per il nuovo storico ciclo migratorio che caratterizza la cronaca quotidiana e gli sbarchi più recenti.

Questa regione, la più orientale della penisola italiana, territorio d'incontro e di scontro, è stata attraversata per secoli [La Puglia, l'Adriatico, i turchi 2013], e continua a essere percorsa, da popolazioni giunte dall'Oriente e dall'Occidente, che hanno lasciato, e lasceranno, tracce visibili della propria cultura, della propria lingua, della propria religione, delle proprie arti e delle proprie usanze su questo territorio e in giro per l'Europa, in un fenomeno che non può non essere considerato come parte di quel grande processo di globalizzazione che caratterizza la storia dell'umanità.

Sulla base di queste premesse, il presente saggio, basato su alcuni miei precedenti contributi sulla circolazione dei modelli di vedute di città sotto assedio scolpite tra XV e XVII secolo [Visone 2012a; Visone 2012b; Visone 2016], intende porre l'attenzione sulle raffigurazioni di città riprodotte su tombe e monumenti celebrativi di crociati e condottieri negli anni in cui si scontrarono l'Europa cristiana e l'Impero ottomano.

L'arco cronologico di riferimento è simbolicamente circoscritto tra due episodi significativi. Il primo è la battaglia di Gallipoli (1416), quando una squadra veneziana mise in rotta l'armata turca per riconquistare la città alternativamente sotto l'egida della Serenissima sin dal 1204, e alle successive incursioni nello stretto dei Dardanelli. Il secondo è la celebre battaglia di Lepanto, che si concluse con una schiacciante vittoria della flotta guidata da don Giovanni d'Austria su quella ottomana di Alì Pascià. Come è noto, lo scontro navale avvenne il 7 ottobre 1571 e vide fronteggiarsi la flotta musulmana e quella della Lega Santa, che riuniva le principali forze navali del continente, come, tra le altre, quelle della Repubblica di Venezia, dell'Impero spagnolo, della Repubblica di Genova e del Ducato di Savoia. Tra questi due scontri si sviluppa una trasformazione figurativa dei monumenti sepolcrali, che vede lentamente sostituire la rappresentazione dei riferimenti simbolici di natura religiosa con quelli di carattere prettamente laico, fino a giungere per un breve periodo a un'esaltazione personalistica dell'uomo, celebrata proprio attraverso la raffigurazione dei principali luoghi in cui si consumarono le battaglie tra l'Europa occidentale e quella orientale. La raffigurazione delle città sotto assedio racconta anche, attraverso le stesse vedute, la trasformazione della città alla moderna, grazie al processo di adeguamento delle fortificazioni alle nuove tecniche della guerra e al supporto scientifico nato dal dibattito critico che si sviluppa in numerosi trattati di balistica e dell'arte delle costruzioni militari.

1. La fortuna del ritratto di città negli anni dell'avanzata turca

In età moderna, l'iconografia urbana raggiunge livelli quantitativi e qualitativi mai visti prima [de Seta 2011]. La città ritratta trova una felice fortuna artistica e una rapida diffusione a stampa, in particolare negli atlanti, principale volano di circolazione della veduta e della cartografia [Woodward 1996]. Un soggetto che trova una distribuzione sempre maggiore fino a costituire un genere autonomo. L'iconografia urbana si evolve e assume forme nuove, grazie a un mercato in continua evoluzione, dove troviamo esponenti della politica, della diplomazia, dell'aristocrazia e del clero, uomini d'arme in giro per l'Europa.

Le vedute di città scolpite hanno una fortuna legata principalmente al monumento sepolcrale o celebrativo di condottieri che avevano partecipato ai principali eventi bellici tra il XV e il XVII secolo, in un continente impegnato contro l'avanzata turca. Sul significato degli apparati decorativi, Martha Pollak osserva che le vedute d'assedio «were part of the wider interest in the representation of the city in the Renaissance. The monumental city view and siege had been suggested as appropriate for the decoration of princely residences by Albert and other early Renaissance humanists; the works of art produced to commemorate, for instance, the Battle of Pavia fulfill this recommendation, linking military representation to Renaissance practices of artistic representation and thus also to antiquity. This established fully the military panorama as a bona fide work of art». [Pollak 2000, 609; Pollak 2010, 109-153].

Tra Quattro e Cinquecento l'uomo ha imparato il «modo di ritrarre un sito corretto», afferma Leonardo da Vinci, e queste raffigurazioni acquisiscono un crescente realismo. Esse sono realizzate sulla base dell'osservazione diretta, ma anche mediate da descrizioni o disegni di carattere militare, che il committente aveva raccolto nel corso dei suoi viaggi, forse già pensando a eternare la sua memoria attraverso le arti della guerra, secondo ben noti modelli del primo Rinascimento. Tra la seconda metà del Cinquecento e la fine del Seicento, invece, gli atlanti, la

cartografia e le vedute di battaglie avevano raggiunto un elevato numero di riproduzioni, con una grande diffusione non solo negli ambienti religiosi e in quelli colti e scientifici dei collezionisti, ma anche tra quegli uomini che avevano attraversato l'Europa al servizio del re e in nome della fede durante gli anni dell'avanzata turca e della Riforma [*Atlas militaires manuscrits européens* 2003].



1. Guglielmo Monaco, Porta bronzea di Castel Nuovo a Napoli. La presa di Accadia, particolare, 1474-1475.



2. Guglielmo Monaco, Porta bronzea di Castel Nuovo a Napoli. La battaglia di Troia, particolare, 1474-1475.

2. Gli esordi, tra sacro e profano: Arezzo, Napoli e Toledo

Agli esordi della veduta scolpita di città sotto assedio va menzionato un episodio piuttosto prematuro: la tomba di Guido Tarlati (1330 circa) nel duomo di Arezzo di Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura. Le formelle che caratterizzano il monumentale sepolcro commemorano il vescovo, affiancando alla tradizionale iconografia religiosa la rappresentazione delle sue imprese civili (l'ampliamento delle mura di Arezzo e una veduta di Lucignano) e militari (gli assedi di Chiusi e Caprese Michelangelo) [Conticelli 2005].

Un'opera che merita di essere ricordata in questo contesto è la porta bronzea di Castel Nuovo a Napoli: essa celebra le vittorie di Ferrante d'Aragona su Giovanni d'Angiò e sui baroni ribelli. Nel programma di trasformazione all'antica della reggia [de Divitiis 2013], la glorificazione delle imprese militari del sovrano costituisce parte di primaria importanza. Al centro dell'arco di Ferrante, posto all'interno dell'arco di Alfonso, è sistemata la porta a due battenti. Le sei formelle

MASSIMO VISONE

che la compongono, opera del fonditore francese Guglielmo Monaco e di aiuti, furono realizzate tra il 1474 e il 1475. La narrazione delle battaglie con cui Ferrante concluse vittoriosamente la ribellione è risolta con la descrizione di sei episodi ed è accompagnata da distici latini attribuiti a Giovanni Pontano [*Le porte di Castel Nuovo* 1997; Barreto 2004]. La porta trasforma la cronaca in storia e celebra in vita il condottiero stesso [Barreto 2013].

Tra le rappresentazioni si segnalano quattro formelle che raccontano eventi accaduti nell'agosto del 1462 in due distinti siti pugliesi, che qui si segnalano con il distico che li accompagna: la presa di Accadia dopo un'eroica resistenza all'assedio aragonese di ben 19 giorni (*Aqva dia fortem cepit rex fortior urbem / andegavos pellens viribvs eximii*); la ritirata degli Angioini da Accadia verso Troia (*Hinc Troiam versvs magno concvssa timore / castra movent hostes ne svbito pereant*); la battaglia di Troia sulle rive del torrente Sannoro (*Hostem troianis Fernandvs vicit in arvis / sicvt Pompevm Cesar in ehactis*); la presa di Troia (*Troia dedit nostro requiem finemq(ve) labori / in qva hostem fvdi fortiter ac pepvli*). Dal punto di vista urbanistico, dopo la distruzione del 1462 e con il crescere della popolazione, queste città, in particolare Accadia, iniziarono a estendersi verso le aree limitrofe. Il programma iconografico e la veduta urbana superano la visione puramente ideale e raccontano il dato di realtà: si notano le concitate azioni delle battaglie e i danni inferti alle mura urbane. Il forte realismo che contraddistingue le raffigurazioni va riferito a Guglielmo Monaco. Questi, in qualità di 'miles governatore dell'Arteglarie' del Regno, oltre che al seguito dell'esercito aragonese, poteva viaggiare senza particolari difficoltà, in modo da vedere i luoghi rappresentati e restituirli agli occhi di tutti a imperitura memoria. Il programma iconografico della porta bronzea di Napoli, che fa proprio il clima eroico dell'Umanesimo, non resta un caso isolato. Una prima eco di questa innovazione è il ciclo di vedute nella cattedrale di Toledo [Heim 2009], in cui è raccontata la *reconquista* di Granada. Si tratta di cinquantaquattro pannelli in legno, posti come schienale delle sedute del coro inferiore e realizzati da Rodrigo Duque, meglio noto come Rodrigo Alemán. L'intagliatore fu incaricato dall'arcivescovo don Pedro González de Mendoza nel 1489 e a questo primo lotto fanno riferimento le città conquistate dall'inizio della guerra con la cattura di Alhama nel 1482 fino alla commessa, ma il ciclo si concluderà nel 1495. Anche a Toledo si celebrano in vita le imprese del committente, impegnato nella conquista dei domini musulmani in Spagna.

3. Monumenti funerari: vedute scolpite del Mediterraneo sotto assedio

Le raffigurazioni scolpite di città sotto assedio a corredo di monumenti funerari, per lo stretto rapporto tra il committente e l'opera stessa, sono indicative del messaggio che si intende trasmettere, nella sua cosciente mitizzazione della cronaca come parte della Storia. In questo contesto culturale, il ciclo iconografico non potrà non essere connesso direttamente con la rielaborazione di modelli del mondo classico e, nello specifico, di quello delle monumentali colonne romane o degli archi di trionfo.

Proprio i monumenti funerari rappresentano la voce più importante per le raffigurazioni oggetto di questo contributo. La grande visibilità di queste opere consente tanto all'erudito osservatore, quanto al grande pubblico di viaggiare attraverso le vedute, di osservare da vicino i protagonisti e di immaginare i luoghi lontani in cui si erano svolte le principali battaglie. Il presente contributo prende in esame un arco cronologico emblematicamente circoscritto tra due episodi significativi: la battaglia di Gallipoli (1416) e la battaglia di Lepanto (1571), in cui si confrontano due distinti atteggiamenti culturali legati alla diversa committenza, ovvero ai protagonisti che esaltarono in tempi e modi diversi il proprio ruolo di condottiero laico o cristiano nell'arrestare l'avanzata turca. Nella prima battaglia di Gallipoli una squadra veneziana mise in rotta l'armata turca per riconquistare la città e restituirla, pur brevemente, alla Serenissima.

Come è noto, nella ripartizione dell'impero dopo la conquista di Costantinopoli (1204), Gallipoli toccò ai Veneziani, ma fu ripresa dagli imperatori bizantini nel 1224. Dopo alterne vicende, in cui si succedono domini e interessi catalani, genovesi e bizantini, la città cadde in mano ai Turchi. Nel 1416 dieci galee veneziane, agli ordini di Pietro Loredano, giunte a Gallipoli furono assalite dalle navi turche. Loredano mise in rotta il nemico, ma la vittoria non ebbe alcun risultato. Il governo veneto, preoccupato degli avvenimenti italiani, ordinò di concludere la pace, che lasciò le cose nello stato di prima e Gallipoli, come è noto, rimarrà fino al Novecento una roccaforte della difesa dei Dardanelli [Manfroni 1902].

Nella seconda metà del Quattrocento, nella Gallipoli turca si svolgeranno altri scontri a opera delle armate cristiane. Nel 1472, Sisto IV, appena eletto al soglio pontificio, appoggiò una crociata contro l'Impero Ottomano, divenuto nuovamente aggressivo e minaccioso nei confronti dell'Europa. Il papa affidò al cardinale Oliviero Carafa la guida delle galee pontificie per attaccare Maometto II, incluse quelle veneziane guidate da Pietro Mocenigo, poi doge dal 1474 al 1476. Le loro imprese videro bombardamenti ad Adalia (Setalia), saccheggi a Smirne, la distruzione di Ainos e delle sue saline, così come scontri a Lemno e, soprattutto, provocarono l'incendio dell'arsenale del sultano a Gallipoli, scontri raccontati da diverse fonti coeve, tra cui la cronaca cinquecentesca di Teodoro Spandounes, nobile greco presso la corte veneziana [Setton 1978, I, 314-345; Spandounes 1997, 94].

Il confronto tra le opere commissionate dal cardinale napoletano e dal doge veneziano mostrano due approcci culturali ben distinti per celebrare le rispettive memorie. A Roma, infatti, per la cappella eretta nella chiesa di Santa Maria della Minerva, Oliviero Carafa (1430-1511) aveva chiamato Filippino Lippi per affrescarne le pareti (circa 1488-1493). Il grande arco marmoreo che incornicia la cappella e gli affreschi che ricoprono i due lati, il fondo e il soffitto raggiungono un'organica sintesi rappresentativa di valori religiosi e morali, unita alla grandiosità della classicità romana nelle forme rinascimentali toscane. Gli affreschi della parte sinistra della cappella, in cui era una porta che dava in una cappellina sepolcrale dove effettivamente fu deposto il cardinale alla sua morte, purtroppo sono andati perduti per l'erezione della monumentale tomba di Paolo IV Carafa (1560). Oliviero Carafa a Napoli è maggiormente ricordato per il Succorpo di San Gennaro nel Duomo, realizzato per ospitare le reliquie del santo, ove poi furono traslate le spoglie dello stesso cardinale, e in cui campeggia una statua scolpita a tutto tondo rappresentante il committente inginocchiato in preghiera. Entrambe le opere sono prive di riferimenti alla crociata contro i Turchi.

A Venezia, invece, Pietro Mocenigo (1406-1476) commissiona per la propria tomba nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, attribuita a Tullio Lombardo [Lombardo 2006], un programma iconografico in cui prevalgono le imprese dell'uomo e del condottiero su quelle di carattere religioso. L'opera fu terminata nel 1481 e presenta sul fronte del cassone due delle vittorie militari del doge ottenute come capitano da mar: a sinistra, l'accettazione della chiave di Scutari (ora Shkodra in Albania) dopo la sua sconfitta di un assedio turco nel 1471 e, a destra, la presentazione delle chiavi di Famagosta a Caterina Cornaro per assicurarsi la sua posizione prima come reggente (1473-1474) e poi come regina di Cipro (1474-1489).

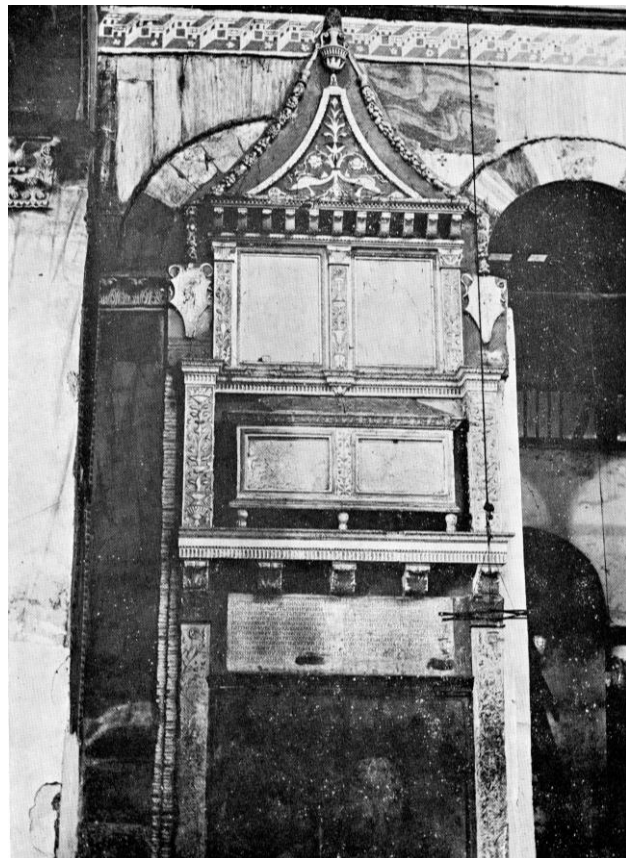
In questo contesto, piace ricordare anche un'altra opera presente in Grecia e anch'essa attribuita ai Lombardo. Si tratta della tomba di Loukas Spandounes (m. 1481) nella basilica di San Demetrio a Salonico, completata nel 1485 [Bouras 1973]. Il committente era un importante mercante di cereali in città e la sua tomba è emblematica di una famiglia divisa tra Oriente e Occidente. Questo è testimoniato da una stretta relazione tra Spandounes e Venezia: inizialmente condotta attraverso Matteo, un distinto comandante degli stradioti, e poi attraverso Teodoro e altri parenti, come Alessandro e Loukas, per il ruolo di intermediari con l'Impero

MASSIMO VISONE

Ottomano. Due pannelli del sarcofago sono stati rimossi in una data non specificata e ci piace pensare che le vedute di città scolpite celebrassero il ruolo della famiglia in quei territori così come è successo nella tomba di Mocenigo.



3. Tullio Lombardo (attr.), Tomba di Pietro Mocenigo, 1481. Venezia, chiesa dei Santi Giovanni e Paolo.



4. Tullio Lombardo (attr.), tomba di Loukas Spandounes, 1485. Salonico, chiesa di San Demetrio.



5. Tullio Lombardo (attr.), Tomba di Pietro Mocenigo, particolare con l'accettazione delle chiavi di Scutari, 1481. Venezia, chiesa dei Santi Giovanni e Paolo.



6. Tullio Lombardo (attr.), Scutari assediata dal sultano Maometto II e dal Gran Visir, 1480 ca. Venezia, Scuola di Santa Maria degli Albanesi.

Sempre nel contesto della capitale della città lagunare non si può non citare la veduta di Scutari assediata dal sultano Maometto II e dal Gran Visir. Si tratta di un pannello marmoreo posto sulla facciata della Scuola di Santa Maria degli Albanesi [Gramigna, Perissa Torrinì 2008]. Questa è un'opera di fine secolo, attribuita a Tullio Lombardo, autore del monumento funebre del doge Mocenigo, che aveva difeso la città affacciata sul mare Adriatico. In entrambi i casi, pur nella riproduzione semplificata e di grande immediatezza dei castelli, l'artista mostra una buona conoscenza dei luoghi, probabilmente ricavata traducendo descrizioni degli stessi albanesi giunti a Venezia.

Nel Cinquecento, i maggiori signori del secolo, che vollero sepolcri eretti nei marmi bianchi preferiti dagli antichi, furono attenti a farsi eternare raffigurati in armi a difesa della Chiesa, per esaltare le proprie virtù militari, quasi a sostituirsi essi stessi all'icona di san Michele Arcangelo che con la spada sguainata a difendere la fede in Dio contro le orde di Satana, come era già avvenuto per Ladislao di Durazzo sulla sommità della sua tomba napoletana a San Giovanni a Carbonara, compiuta tra il 1414 e il 1428. Uno sviluppo del modello medievale che compete non solo a Napoli, Venezia e Spagna, come abbiamo visto sinora, ma anche all'ambito di cultura francese, legato ad alcuni episodi della Guerra della Lega di Cambrai. Si ricordano, nella prima metà del XVI secolo, la tomba di Luigi XII e di Anna di Bretagna a Saint Denis e il monumento funebre a Gaston de Foix, nipote dello stesso Luigi XII (oggi smembrato e custodito presso diversi musei), si tratta dei primi episodi di questo fenomeno ed entrambe sono commissionate da Francesco I e affidate a maestranze italiane.

A Napoli, come abbiamo detto, la scultura funeraria vanta testimonianze antiche su questo soggetto, legate soprattutto al mondo spagnolo [Weise 1977, 83-117; Abbate 2001, 6-21; Zezza 2011]. L'influenza spagnola si innesta sulla cultura umanista locale in maniera evidente nei monumenti sepolcrali di alcuni viceré a opera di Giovanni da Nola [Abbate 1992, 181-258], allievo dello scultore Pietro Belverte da Bergamo, ma che aveva collaborato con artisti iberici [Naldi 2013]. Giovanni da Nola scolpisce un elevato numero di scene di guerra con sfondi urbani e di paesaggi ben definiti: Napoli, con tre raffigurazioni delle fortificazioni; il golfo di Pozzuoli; la piana di Otranto; quella del Brenta; e il golfo di Orano in Algeria. Lo scultore si rivela un 'vedutista' di grande realismo, con qualità pittoriche particolarmente significative, piuttosto rare nel campo dell'arte plastica.

Agli esordi è il sepolcro di Ramon Folch de Cardona a Bellpuig [Gassó 2009], realizzato su commissione della moglie Isabel de Requesens y Enríquez, con rilievi improntati da un forte naturalismo. Il programma celebrativo vede la raffigurazione della presa di Mers-el-Kébir (1505) sul basamento, mentre sul fregio superiore è la battaglia del Brenta, o di Vicenza (1513), vinta da Cardona, capo dell'esercito della Lega Santa contro i Veneziani, che costituì per il viceré di Napoli un parziale riscatto dalla sconfitta di Ravenna.

Vi è poi il sepolcro di don Pedro de Toledo e Maria Ossorio Pimentel [Middione 2004; Naldi 2007] di Giovanni da Nola e aiuti, tra i quali Annibale Caccavello e Giandomenico d'Auria, commissionato dallo stesso viceré verso il 1550 e sistemato nel 1570 nella chiesa di San Giacomo degli Spagnoli. Sui tre lati della base sono i bassorilievi con l'arrivo di Carlo V a Napoli (1535), la vittoria contro i Turchi a Otranto (1537) e la vittoria contro Barbarossa a Baia (1544). Nella battaglia di Otranto il viceré è rappresentato in primo piano mentre accorre a cavallo all'attacco per difendere la città da una delle incursioni del pirata Barbarossa, nonostante la politica di fortificazioni lungo la costa pugliese avesse intensificato il sistema difensivo contro gli assalti barbareschi [Brunetti 2016]. La veduta del golfo di Pozzuoli è una preziosa fonte iconografica per l'analisi delle strutture difensive, da un punto di vista del tutto simile al disegno realizzato nel 1539 da Francisco de Hollanda [Del Gaudio 2008, 144; Rago 2012, 585-587].

MASSIMO VISONE



7. Giovanni da Nola, Tomba di don Pedro de Toledo. Particolare con don Pedro de Toledo alla battaglia di Otranto, 1550 ca. Napoli, chiesa di San Giacomo degli Spagnoli.



7. Giovanni da Nola, Tomba di don Pedro de Toledo. Particolare con la vittoria con Barbarossa a Baia, 1550 ca. Napoli, chiesa di San Giacomo degli Spagnoli.

4. I riflessi del mito sui monumenti funerari e trionfali tra Napoli e Venezia

In Europa, dalla metà del Cinquecento, i grandi pantheon reali celebrano la memoria di alcuni dei protagonisti della guerra della Lega di Cambrai, come il monumento funebre di Massimiliano I d'Asburgo a Innsbruck.

In Italia, tra i più noti monumenti eretti in pubblica piazza, in cui è presente come elemento decorativo una veduta urbana che celebra la memoria del personaggio, si ricorda quello dedicato a don Giovanni d'Austria a Messina (1572-1573), opera di Andrea Calamech. Sul basamento sono quattro pannelli bronzei, tra cui la disposizione delle due flotte in battaglia, la sconfitta turca e la flotta alla fonda del porto di Messina. L'insieme va interpretato come un ossequioso omaggio al vincitore, ma, allo stesso tempo, costituisce un'autocelebrazione della città attraverso la veduta a volo d'uccello. Questa sembra ripetere la tradizione iconografica del Cinquecento, a partire da Antoine Lafréry, ma di fatto costituisce un

documento unico per lo studio della storia urbana di Messina, perché la pianta-veduta è aggiornata al 1572, l'anno della commessa [Aricò 1988]. Dello stesso autore si ricordano quattro pannelli marmorei che rivestivano la base del monumento al duca Carlo Spinelli [Bentivoglio 2011; Valtieri 2011], ubicato in una piazza della vecchia Seminara in Calabria distrutta dal sisma del 1783, ma che esulano dal presente discorso.

Per un aumento generale della ricchezza, anche l'aristocrazia può aspirare alla celebrazione dei grandi condottieri del casato attraverso sepolcri sempre più monumentali, sempre più architettonici, al pari dei grandi pantheon di dogi, sovrani e viceré. I temi profani fanno una timida comparsa in queste opere sotto l'aspetto allegorico o decorativo e, nella prima metà del Seicento, uno dei temi più felici è proprio quello dell'iconografia urbana. L'uso di modelli e piante in rilievo si diffonde soprattutto nel XVII secolo e fu proprio una prerogativa militare e, di conseguenza, applicata per la celebrazione di uomini d'arme.

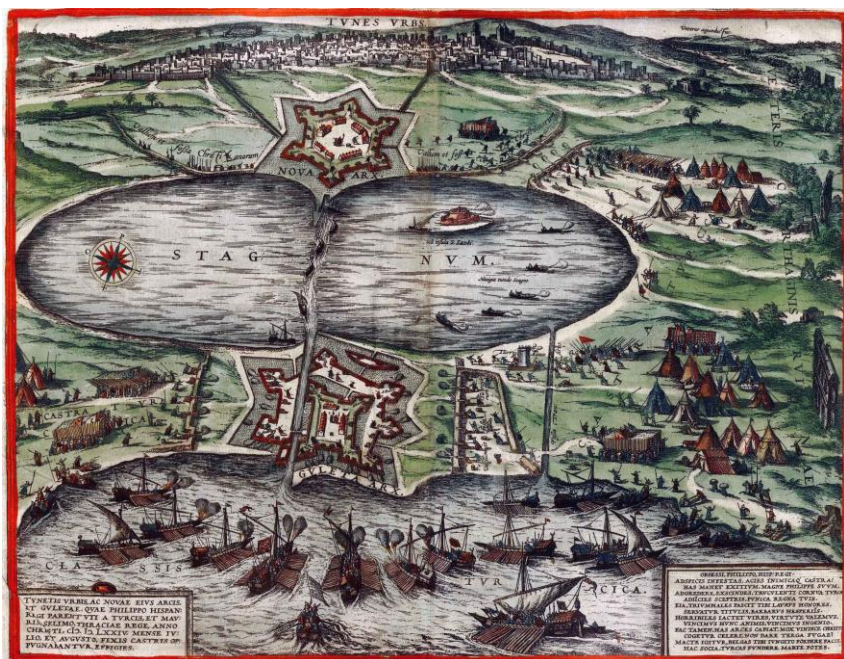
All'interno di questo filone si inseriscono due episodi scultorei di cavalieri napoletani. Essi attestano la circolazione e la fortuna di vedute e della cartografia di siti coinvolti in imprese celebri per la storia dell'Europa [Nuti 1996, 203-224].

Il monumento sepolcrale a Vincenzo Carafa nella chiesa dei Santi Severino e Sossio è da attribuirsi per la parte scultorea a Geronimo d'Auria [Nappi 1992, 124-125; Grandolfo 2011-2012, 149-150] – figlio di quel Giandomenico che fu tra i migliori allievi di Giovanni da Nola – per alcuni pagamenti effettuati da Carafa allo scultore nel 1603, mentre la lapide reca l'anno di morte (1611). La struttura è impostata ancora secondo canoni cinquecenteschi, ma è piuttosto precoce nell'uso delle vedute scolpite [Borrelli 1997]. Ai lati delle colonne sei scenette a bassorilievo, che possono essere attribuite al marmorario fiorentino Silvestro Ferrucci che vi lavora tra il 1602 e il 1603. Esse raffigurano le campagne militari a cui partecipò Carafa: *L'assedio di Malta* (1565); *La battaglia di Lepanto* (1571); *La conquista di Tunisi* (1573); *La battaglia di Alcântara* (1580); *Anversa* (1584-1585) e la *Battaglia a Fontaine Française* (1595) in Borgogna, probabilmente una ricostruzione ideale realizzata attraverso le numerose descrizioni letterarie dello scontro in aperta campagna.

Vincenzo Carafa partecipò con don Giovanni d'Austria alla presa di Tunisi e con Alessandro Farnese alla guerra di Fiandra e all'assedio di Anversa. A un'attenta riflessione, se la veduta di Messina ha un chiaro intento celebrativo e apologetico nel complesso della composizione plastica, la raffigurazione delle battaglie nel sepolcro napoletano sembrano stare allineate come tavolette votive, a dimostrazione di una vita attiva e gloriosa in difesa della Chiesa, oltre che testimoniare l'incapacità di rinnovare un impaginato architettonico che in questo caso si mostra ancora debitore della tradizione medievale.

I bassorilievi mostrano elementi che contraddistinguono chiaramente i siti scolpiti, ma al contempo mostrano una certa eterogeneità nella tipologia rappresentativa, attestando una varietà delle fonti fornite allo scultore e alla sua bottega per il completamento dell'opera. Così nella celebre battaglia navale contro i Turchi ricorre il ben noto schieramento delle flotte della Lega Santa e dell'Impero Ottomano prima dello scontro frontale. Nella veduta prospettica di Tunisi è evidente il modello di riferimento nella raffigurazione presente nell'edizione del 1575 del *Civitates Orbis Terrarum* di Braun e Hogenberg, ma riveduta cronologicamente nella riproduzione dell'episodio storico che era antecedente l'atlante di due anni. Pertanto è assente la nuova struttura fortificata realizzata per volontà di don Giovanni d'Austria dopo la conquista della città nord-africana [Scalesse 2005]. Nella battaglia di Alcântara si riconoscono le truppe di terra che seguono l'omonimo fiume e la città di Lisbona affacciata sull'oceano con le flotte navali pronte ad attaccare, mentre, al di là della cinta muraria, emerge parte della città poi distrutta dal terremoto del 1755 [Franca 1996].

MASSIMO VISONE



10. Tunes Vrbs (Tunisi), in Georg Braun e Franz Hogenberg, *Civitates Orbis Terrarum*, Colonia 1575.



11. Geronimo d'Auria (attr.), *Monumento sepolcrale a Vincenzo Carafa*, 1603 ca. Napoli, chiesa dei Santi Severino e Sossio, particolare con la presa di Tunisi.



8. Matteo Perez d'Aleccio, *Il soccorso piccolo al Borgo di notte tempo. A di 5 luglio 1565*, 1576. La Valletta, Palazzo del Gran Maestro, Sala del Trono.



9. Geronimo d'Auria (attr.), *Monumento sepolcrale a Vincenzo Carafa*, 1603 ca. Napoli, chiesa dei Santi Severino e Sossio, particolare con l'assedio di Malta.

Molto interessante è la rappresentazione dell'assedio di Malta, ripresa da un affresco di Matteo Perez d'Aleccio del 1576 nella Sala del Trono del Palazzo del Gran Maestro a La Valletta con *Il soccorso piccolo al borgo di notte tempo a dì 5 luglio 1565*. Tale dipinto fu poi inciso dallo stesso artista salentino nel 1582, riportando il celebre episodio su carta e confermando la vasta diffusione della sua rappresentazione. Un'opera e un evento storico, la cui iconografia ebbe tale fortuna da essere ancora riprodotta da Anton Francesco Lucini nel 1631, attestando una vasta diffusione di quest'opera [Ganado, Mifsud Chircop 1995, I, 466-469, 473-474, II, 110, 127, 155].

La magnificenza dell'uomo d'armi, perpetuata in eterno attraverso la rappresentazione di un evento storico, trova a Venezia e a Napoli un particolare filone ricco di opere di grande interesse per la raffigurazione di città del Mediterraneo coinvolte nelle guerre precedenti il grande scontro di Lepanto.

A Venezia vengono scolpiti monumenti in cui si inseriscono vedute e rappresentazioni celebrative dei 'capitani da mar'. Il periodo di acuta tensione in Europa alimenta l'esigenza di una rinnovata autocelebrazione della Repubblica, seguita da una vasta produzione di immagini e di altre forme elogiative delle principali cariche militari della flotta. La quantità di testimonianze letterarie e iconografiche denota una ricerca spasmodica sia dei nuovi mezzi di rappresentazione, sia dei più stretti legami fra la cultura aristocratica e la cultura popolare, per alimentare e mantenere la politica del consenso. Sembra che in tale periodo si vengano elaborando, articolando e irrobustendo un linguaggio e un insieme di immagini più intense e forti del capitano.

La committenza architettonica e scultorea risponde ad alcune delle istanze sin qui evidenziate [Roca de Amicis 2008; Casini 2001]. In ambito privato, nella seconda metà del XVII secolo, Jacopo Foscarini ai Carmini, Alvise Mocenigo ai Mendicanti, Antonio Barbaro a Santa Maria del Giglio e Francesco Morosini a San Vidal, in un progetto parzialmente realizzato [Biadene 1985], riprendono l'esempio del monumento funebre del doge Pietro Mocenigo e commissionano monumenti funerari nei quali possa venire esaltata la loro dignità di condottieri. Secondo una tendenza coeva, è negli edifici religiosi, più che nei palazzi civili, che si esercita la sperimentazione, ma nei programmi visuali seicenteschi i motivi profani prevalgono su quelli sacri e la tendenza alla glorificazione individuale sembra imporsi ai richiami alla Repubblica. Si manifesta insomma un messaggio laico secondo modalità sempre più divulgative, propagandistiche e teatrali.

Il monumento di Foscarini [Rossi 2005], posto sulla controfacciata della chiesa dei Carmini, si contraddistingue per la rappresentazione di battaglie navali nei due basamenti laterali. Documenti attestano che Foscarini chiese già alla fine del Cinquecento di essere ricordato come capitano, ma l'opera è stata poi commissionata dal figlio a Francesco Contarin fra il 1618 e il 1620.

Nel monumento del procuratore Mocenigo [*San Lazzaro dei Mendicanti* 2004], all'ingresso della chiesa di San Lazzaro dei Mendicanti, Giuseppe Sardi, architetto di successo del barocco veneziano, ma di origini svizzere, è responsabile del programma iconografico, modellato a doppia fronte sul concetto dell'arco di trionfo. Mocenigo è conscio dell'importanza delle sue imprese per la Repubblica. Seguendo moduli consueti di rappresentazione dei capitani, nella parte esterna vengono posti quattro altorilievi delle fortezze di Candia, conosciute dalle descrizioni e dalle illustrazioni di Marco Boschini (*Regno tutto di Candia delineato*, Venezia 1651). Nell'interno, al centro della parte superiore è ritratto Mocenigo che assiste alla sfilata dell'armata, mentre lateralmente due rilievi raffigurano le scene delle battaglie di Candia e di Paros.

Conclusioni

Una celebrazione architettonica più articolata e complessa è commissionata da Antonio Barbaro, uno dei più noti protagonisti dell'assedio di Candia (1647-1669), morto nel 1679. Barbaro, di umili origini, sfrutta il conflitto per una rinascita economica e sociale fino a disporre di risorse tali da consentirgli la realizzazione della grandiosa facciata di Santa Maria del Giglio [Gaier 2002, 336-352], ultimo e più emblematico esempio della celebrazione personalistica del barocco veneziano. In alto sono scene di battaglie navali e imbarcazioni; in basso, negli specchi dei basamenti delle semicolonne, bassorilievi celebri con episodi della vita di Barbaro e i luoghi dove svolse incarichi politici per conto della Repubblica, una veduta planimetrica di Roma e cinque di città governate dalla Serenissima (Candia, Corfù, Padova, Spalato, Zara).

Si avvia così a conclusione una felice stagione per le vedute scolpite di città sotto assedio, ma questo soggetto non mancherà di avere una sua più lunga fortuna pittorica. Il genere della pittura di battaglia, infatti, continuerà ancora a lungo per tutto il corso del Seicento, ma queste saranno solo battaglie senza eroi, celebrazioni di una memoria sempre più evocative di un mito, nei salotti civili e militari si ascolteranno solo gli echi lontani degli scontri raffigurati su tele, tra paesaggi e grande concitazione [Saxl 1939-1940].

Bibliografia

- ABBATE, F. (1992). *La scultura napoletana del Cinquecento*. Roma, Donzelli.
- ABBATE, F. (2001). *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Cinquecento*. Roma, Donzelli.
- Atlas militaires manuscrits européens (XVI^e-XVIII^e siècles). Forme, contenu, contexte de réalisation et vocations* (2003), edited by I. Warmoes, É. d'Orgeix, C. van den Heuvel. Paris, Musée des Plans-Reliefs.
- ARICO, N. (1988). *La statua, la mappa e la storia: Il Don Giovanni d'Austria a Messina*, in «Storia della città», n. 48, pp. 51-68.
- BARRETO, J. (2004). *La porte en bronze du Castelnuovo de Naples: naissance de la chronique monumentale*, in «Histoire de l'Art», 54, pp. 123-138.
- BARRETO, J. (2013). *La Majesté en images, portraits du pouvoir dans la Naples des Aragon*. Roma, École française de Rome.
- BENTIVOGLIO, E. (2011). *Le battaglie di Seminara (1495 e 1503) nei bassorilievi del monumento di Carlo Spinelli*, in *La battaglia nel Rinascimento meridionale: Moduli narrativi tra parole e immagini*, a cura di G. Abbamonte, J. Barreto, T. D'Urso, A. Perriccioli Saggese, F. Senatore. Roma, Viella, pp. 479-490.
- BIADENE, S. (1985). *Antonio Gaspari: i progetti non realizzati*, in *Le venezie possibili. Da Palladio a Le Corbusier*, a cura di L. Puppi, G. Romanelli. Milano, Electa, pp. 94-105.
- BORRELLI, G.G. (1997). *Note per uno studio sulla tipologia della scultura funeraria a Napoli nel Seicento*, in *La scultura del Seicento a Napoli*, a cura di F. Abbate. Torino, Scriptorium, pp. 145-167.
- BOURAS, Ch. (1973). *The tomb of Loukas Spandounis in the basilica of St. Demetrius, Thessaloniki*, in «Annuario Scientifico del Politecnico di Salonicco», n. 6, pp. 3-63.
- BRUNETTI, O. (2016). *Tra Pallade e Minerva: le fortificazioni nel vicereame di Pedro de Toledo*, in *Rinascimento meridionale. Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532-1553)*, a cura di E. Sánchez García. Napoli, Pironti, pp. 733-770.
- CASINI, M. (2001). *Immagini dei capitani generali «da Mar» a Venezia in età barocca*, in *Il «Perfetto Capitano». Immagini e realtà, secoli XV-XVII*, a cura di M. Fantoni. Roma, Bulzoni, pp. 219-270.
- CONTICELLI, V. (2005). *«Una sepoltura ricchissima e quanto più si potesse onorata». Osservazioni sul cenotafio di Guido Tarlati nel duomo di Arezzo*, in *Arte in terra d'Arezzo: Il Trecento*, a cura di A. Galli, P. Refice. Firenze, Edifir, pp. 179-189.
- DE DIVITIIS, B. (2013). *Castel Nuovo and Castel Capuano in Naples. the Transformation of Two Medieval Castles into »all'antica« Residences for the Aragonese Royals*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 76, pp. 441-474.
- DEL GAUDIO, R. (2008). *Il Castello di Baja: una fortezza inutile?* in *Territorio, fortificazioni, città: Difese del Regno di Napoli e della sua capitale in età borbonica*, a cura di G. Amirante, M.R. Pessolano. Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 139-167.
- DE SETA, C. (2011). *Ritratti di città. Dal Rinascimento al secolo XVIII*. Torino, Einaudi.

- FRANCA, J.-A. (1996). *Le immagini di Lisbona, 1505-1755*, in *Città d'Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XVIII secolo*, a cura di C. de Seta. Napoli, Electa Napoli, pp. 136-147.
- GAIER, M. (2002). *Facciate sacre a scopo profano: Venezia e la politica dei monumenti dal Quattrocento al Settecento*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.
- GANADO, A.; MIFSUD CHIRCOP, M. (1995). *A Study in depth of 143 Maps representing the Great Siege of Malta of 1565*, 2 voll. Valletta, Publishers enterprise group.
- GASSÓ, J.Y. (2009). *El mausoleu de Bellpuig. Història i art del renaixement entre Nàpols i Catalunya*. Bellpuig, Saladrigues.
- GRAMIGNA, S.; PERISSA TORRINI, A. (2008). *Scuole grandi e piccole a Venezia tra arte e storia. Confraternite di mestieri e devozione in sei itinerari*. Venezia, Grafiche 2am.
- GRANDOLFO, A. (2011-2012). *Geronimo d'Auria (doc. 1566-1623). Problemi di scultura del secondo Cinquecento partenopeo*, tesi di dottorato presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II, XXIV ciclo, tutor F. Caglioti.
- HEIM, D. (2009). *Instrumentos de propaganda política borgoñona al servicio de los Reyes católicos. Los relieves de la guerra de Granada en la sillería de la catedral de Toledo*, in *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la baja edad media*, a cura di M.C. Cosmen Alonso et al. León, Universidad de León, pp. 203-215.
- Lombardo. *Architettura e scultura a Venezia tra '400 e '500* (2006), a cura di A. Guerra, M.M. Morresi, R.V. Schofield Vaughan. Venezia, Marsilio.
- MANFRONI, C. (1902). *La battaglia di Gallipoli e la politica veneta turca (1381-1420)*, in «Ateneo veneto», XXV, vol. 1, pp. 3-34; vol. 2, pp. 129-169.
- MIDDIONE, R. (2004). *San Giacomo degli Spagnoli a Napoli: il sepolcro di Pedro de Toledo*, in «FMR», 3, pp. 99-124.
- NALDI, R. (2007). *L'altare maggiore di San Giovanni a Carbonara*, in *Giovanni da Nola, Annibale Caccavello, Giovan Domenico D'Auria. Sculture 'ritrovate' tra Napoli e Terra di Lavoro 1545-1565*, a cura di Id. Napoli, Electa Napoli, pp. 9-59.
- NALDI, R. (2013). *Bartolomé Ordóñez, Diego de Silóe e la scultura a Napoli nel primo Cinquecento*, in *Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna"*, a cura di T. Mozzati, A. Natali. Firenze, Giunti, pp. 120-131.
- NAPPI, E. (1992). *Catalogo delle pubblicazioni editate dal 1883 al 1990, riguardanti le opere di architetti, pittori, scultori, marmorari ed intagliatori per i secoli XVI e XVII, pagate tramite gli antichi banchi pubblici napoletani*, in *Ricerche sul '600 napoletano*.
- NUTI, L. (1996). *Ritratti di città: Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*. Venezia, Marsilio.
- POLLAK, M. (2000). *Representation of the city in siege views of the seventeenth century. The war of military images and their production*, in *City walls: The Urban Enceinte in Global Perspective*, edited by J.D. Tracy. Cambridge, Cambridge University Press.
- POLLAK, M. (2010). *Cities at War in Early Modern Europe*. Cambridge, Cambridge University Press.
- La Puglia, l'Adriatico, i turchi (dai selgiukidi agli ottomani, 1071-1571)* (2013), a cura di N. Lavermicocca. Lecce, Capone.
- Le porte di Castel Nuovo. Il restauro* (2004), a cura di M. Santucci, Napoli, Electa Napoli.
- RAGO, G. (2012). *La residenza nel centro storico di Napoli. Dal XV al XVI secolo*. Roma, Carocci.
- ROCA DE AMICIS, A. (2008). *Le chiese e le facciate commemorative*, in *Storia dell'architettura nel Veneto. Il Seicento*, a cura di Id. Venezia, Marsilio, pp. 248-271.
- ROSSI, P. (2005). *Le statue del monumento Foscarini ai Carmini*, in «Venezia arti», 15-16, pp. 73-77.
- San Lazzaro dei Mendicanti. Il restauro del monumento di Alvise Mocenigo* (2004), a cura di E. Zucchetta, Venezia, Marsilio.
- SAXL, F. (1939-1940). *The Battle Scene without a Hero. Aniello Falcone and his Patrons*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», III, pp. 70-87.
- SCALESSE, T. (2005). *Il forte nuovo di Tunisi (1573-1574)*, in *L'architettura degli ingegneri: Fortificazioni in Italia tra '500 e '600*, a cura di A. Marino. Roma, Gangemi, pp. 252-271.
- SETTON, K.M. (1978). *The Papacy and the Levant, 1204-1571*, 4 voll. (1976-1984). Philadelphia, The American philosophical society.
- SPANDOUNES, T. (1997). *On the origin of the Ottoman Emperors*, edited by D.M. Nicol. Cambridge-New York-Melbourne, Cambridge University Press.
- VALTIERI, S. (2011). *I pannelli del monumento del duca Carlo Spinelli a Seminara*, in *La battaglia nel Rinascimento meridionale: Moduli narrativi tra parole e immagini*, a cura di G. Abbamonte, J. Barreto, T. D'Urso, A. Perriccioli Saggese, F. Senatore. Roma, Viella, pp. 491-498.

MASSIMO VISONE

VISONE, M. (2012a). *Siege Views and the Genius Militant in Venice and the Kingdom of Naples*, in *Siege Views and the Representation of Cities in Early Modern Europe*, edited by P. Martens, *Proceedings of the 2nd International Conference of the European Architectural History Network*, edited by H. Heynen, J. Gosseye. Brussels, Koninklijke Vlaamse Academie van België, pp. 48-52.

VISONE, M. (2012b). *Raffigurazioni scolpite di città sotto assedio tra Napoli e Venezia*, in *L'iconografia delle città svizzere e tedesche, dai prototipi alla fotografia*, a cura di C. de Seta, D. Stroffolino. Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 319-342.

VISONE, M. (2016). *Tra sacro e profano: raffigurazioni scolpite di città tra XV e XVII secolo. Uomini d'arme, artisti e vedute in viaggio per l'Europa*, in *Universos en Orden: Las órdenes religiosas y el patrimonio cultural iberoamericano*, a cura di R.M. Cacheda Barreiro, C. Fernández Martínez, 2 vols. Santiago de Compostela, Alvarellos, II, pp. 1393-1434.

WEISE, G. (1977). *Studi sulla scultura napoletana del primo Cinquecento: Revisioni, critiche, confronti ed attribuzioni*. Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

WOODWARD, D. (1996). *Maps as Prints in the Italian Renaissance. Makers, Distributors & Consumers*. London, British Library.

ZEZZA, A. (2011). *Raffigurazioni di battaglie nell'arte meridionale del XVI secolo*, in *La battaglia nel Rinascimento meridionale: Moduli narrativi tra parole e immagini*, a cura di G. Abbamonte, J. Barreto, T. D'Urso, A. Perriccioli Saggese, F. Senatore. Roma, Viella, pp. 511-523.

Una mezzaluna rovesciata.

Approdi, porti e rotte della navigazione sulle sponde del Mediterraneo orientale

An Inverted Star and Crescent.

Docks, Ports and Shipping Routes on the Shores of the Eastern Mediterranean

MARCO RAMAZZOTTI

Sapienza Università di Roma

Abstract

Dall'occidente nostro, le sponde del Mediterraneo che lambiscono la Siria e la Palestina, ovvero la 'terra santa' e l'Egitto sino al confine con la Libia sono definite da secoli orientali; ma è bene ricordare che questo è solo l'orientamento stabilito 'ex Occidente' e che per i primi abitanti della Babilonia, invece, questo mare sarebbe stato il "Mar Superiore", confine del mondo allora conosciuto, mentre per noi, che oggi lo possiamo osservare dall'alto, è la punta di una mezzaluna rovesciata, quasi opposta a quella 'fertile' viva nella memoria collettiva.

From our West, the Mediterranean shorelines touching Syria and Palestine, or the "Holy Land" and Egypt until the Libyan littoral coasts are defined Eastern by centuries; but it is good to remember that this is only the orientation established 'ex Occidente' and for the first inhabitants of Babylon, instead, this sea would have been the "Upper Sea", the border of the known world, while for us, who today we can observe the Earth from the sky, it seems the tip of an upside-down crescent, almost opposite to the "fertile" living one in the collective memory.

Keywords

Mare Mediterraneo, Porti antichi, Rotte di navigazione.

Ports, Shipping routes, Mediterranean Sea.

Introduzione

In questo contributo si disegnerà una mappa diversa da quella usuale e si cercherà di seguirla analizzando quali porti, quali approdi e per quali rotte i primi abitanti del "Paese di Sumer", risalendo dal Golfo Persico lungo il corso dell'Eufrate, raggiunsero anche le coste del Mediterraneo, quasi alla congiunzione tra le punte delle due falci. E si tratterà, come osserveremo, di selezionare alcune tappe di un'esplorazione che iniziò sul finire del VI millennio a.C., quando le acque salmastre dell'Oceano Indiano, addolcite da quelle fluviali e regolate dalle piogge monsoniche costruirono l'habitat ideale al formarsi delle prime città, e queste dovevano avere un aspetto e una forma non dissimili da quelle di futuri, gloriosi centri marinari, quali ad esempio furono in Italia anche Venezia, Genova e Gallipoli.

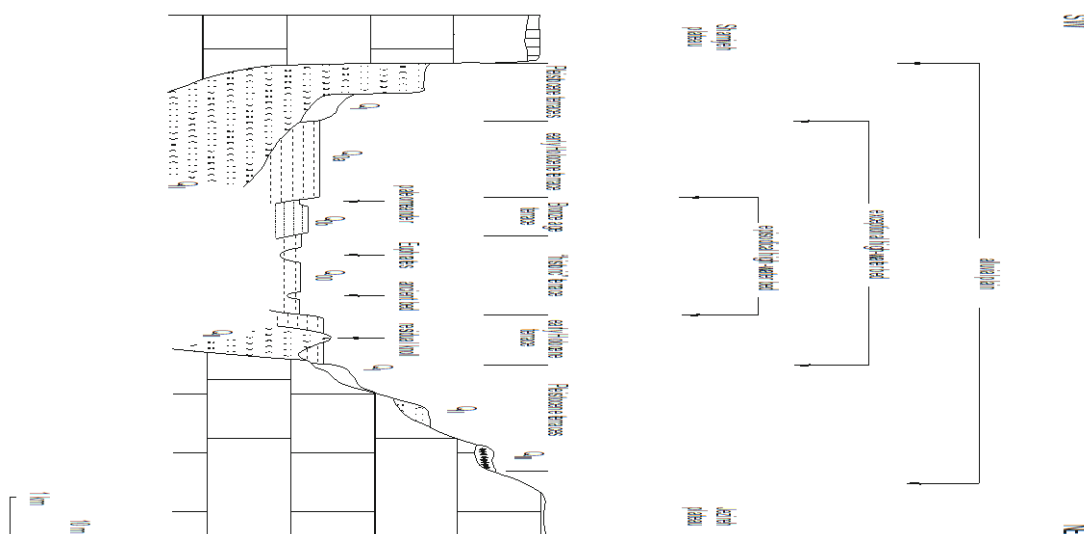
Dalle lagune, dai molteplici porti e dalle 'splendide' banchine del Paese di Sumer, di Dilmun e di Magan si sarebbe risaliti sin dentro Babilonia, poi sempre lungo l'Eufrate attraccato a Mari, e da lì raggiunta Ebla, in Siria settentrionale, tanto vicina all'Eufrate quanto alle sponde settentrionali del Mediterraneo, dove sorsero i centri portuali di Ugarit, di Arado, di Biblo, di Beirut, di Sidone, di Tiro e di Acco. Risalire l'Eufrate seguendo questo orientamento a Nord-Ovest fu, per migliaia di anni, come scegliere la "via del fiume" per raggiungere il mare,

trasportando sulle coste del Levante settentrionale, centrale e meridionale un carico ancor oggi inestimabile di beni immateriali e materiali.

L'altra grande arteria che nel corso dei millenni pose in contatto il Golfo e il mar Mediterraneo potrebbe essere definita la "via della sabbia", una lunga direttrice carovaniera che, dopo aver attraversato il deserto siro-arabico, raggiungeva i porti di Ashdod, Ascalona e Gaza e le altre città della cosiddetta pentapoli filistea (Gat e Akkaron). Tutte città fondate dai "popoli del mare" alla fine del II millennio a.C. su insediamenti più antichi in un'area che, per la sua posizione strategica, sarà anche significativamente appellata come "la porta dell'Egitto", una porta verso la civiltà delle piramidi ma anche aperta dove il paese "dono del Nilo" si apriva ad estuario nel Mar Mediterraneo, tra Avaris ad Est e Alessandria ad Ovest.

2. Dall'Oceano Indiano al Mediterraneo

Le grandi culture del Mediterraneo orientale riverberano, come noto, una profondissima e radicata memoria culturale del Vicino Oriente antico, o dell'estremo Occidente come definirebbe le coste della Mesopotamia, della Penisola Araba, della Palestina e dell'Egitto un collega di Pechino. E questo riverbero – come osserveremo – è tutt'altro che il riflesso di una storia lontana, si costituisce piuttosto come il fondamento ontologico di quelle culture che si formarono sulle coste del Levante a partire dal III millennio a.C., e che si caratterizzarono principalmente per essere culture marinare, legate appunto profondamente alla vita del mare e dei suoi porti oggi indagati anche sul piano geoarcheologico [Goiran - Morhange 2001, 647-669; Marriner - Morhange 2007, 137-194, Morhange - Caraion 2015, 281-289].

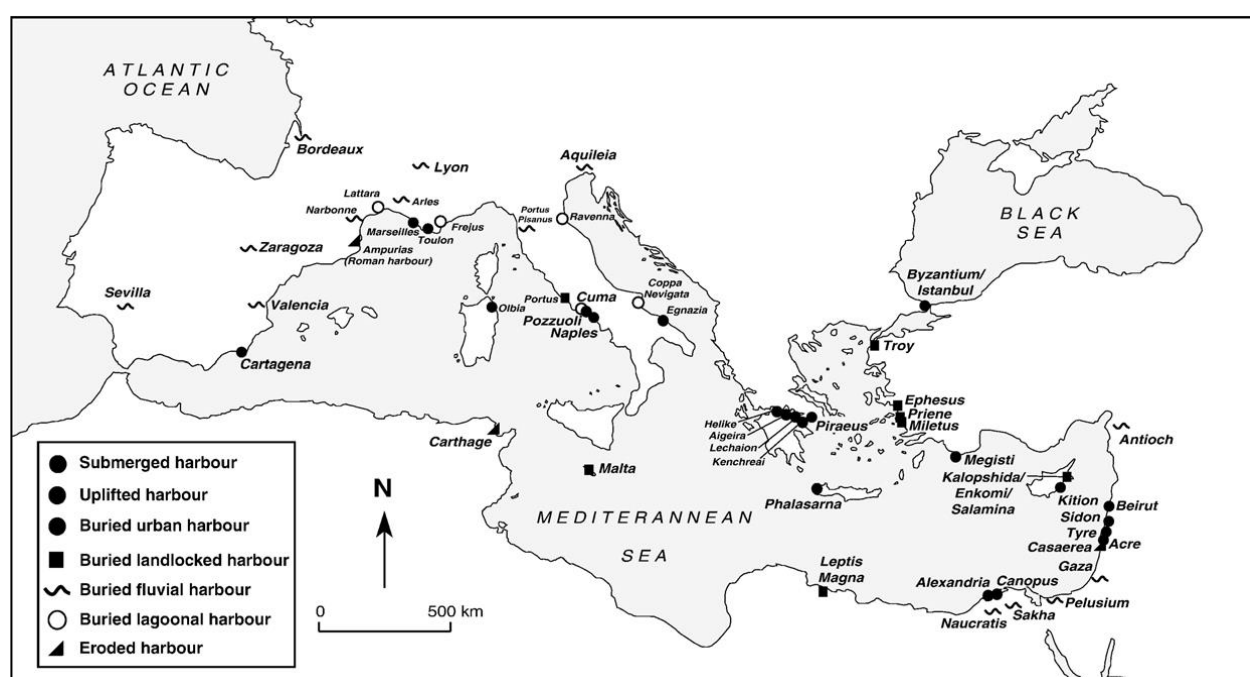


1: Una sezione schematica del basso corso dell'Eufrate siriano [Geyer - Monchambert 2015].

In particolare, la frastagliata linea di costa che dalla Siria settentrionale giunge al confine tra l'Egitto e la Libia, sembra formare quasi una mezzaluna speculare e rovesciata a quella cosiddetta 'fertile' dell'entroterra mesopotamico, ed è questa la *Via Maris* [Beitzel 1991, 64-74] costellata da quella fitta rete di insediamenti ittiti, fenici e ciprioti [Ramazzotti 2006, 357-388] che durante il II e nel I millennio a.C. assolse un ruolo fondamentale nel trasmettere all'Occidente anche quelle prime forme d'adattamento alle acque marine, palustri e fluviali già sperimentate nelle aree deltaiche nell'estremo sud della Mesopotamia, nei Paesi di

Sumer, di Dilmun e di Magan [Adams - Nissen 1972; Sanlaville 2002, 133-150; Pournelle 2007, 29-62], alle origini della civiltà urbana [Ramazzotti 2013].

D'altronde, le pionieristiche imprese archeologiche in Oriente condotte con audacia dalle maggiori potenze coloniali dell'Ottocento, e soprattutto quelle promosse dalla Compagnia delle Indie Orientali, mostrarono subito l'esistenza di una certa affinità elettiva tra l'avventura esplorativa e gli interessi commerciali, basti ricordare qui le indagini di Mr. John George Taylor (1851-1861) ad Eridu e ad Ur, come agente della Compagnia e Vice-Console britannico a Bassora [Sollberger 1972, 129-139]. Per questo già alla fine del XIX secolo si sapeva bene che le prime città della Mesopotamia antica erano distanti solo poche centinaia di metri dalle coste del Golfo, e che dunque erano particolarmente adatte ad essere disposte come grandi porti o piccoli approdi affacciati sull'Oceano.



2: Porti del Mar Mediterraneo documentati da dati geologici [Marriner - Morhange 2007].

Negli anni Trenta del secolo scorso, questa intuizione venne documentata dalle scoperte archeologiche di Sir Leonard Woolley, che proprio ad Ur (Tell Muqayyar) intraprese lo scavo archeologico di due grandi bacini, i quali, probabilmente, già nella seconda metà del III millennio a.C. entravano da nord e da ovest all'interno della capitale dei Caldei [Woolley 1930, 315-343; Woolley 1982], ed erano attrezzati con banchine per l'attracco di piccole imbarcazioni, funzionali a brevi spostamenti sulla costa, alla navigazione delle lagune circostanti e certo anche alla risalita dell'Eufrate, impresa necessaria soprattutto per porre in contatto i santuari maggiori della Babilonia meridionale [Jacobsen 1960, 174-185].

Poco dopo, negli anni Cinquanta, l'adattamento alle coste marine di queste prime città venne precisato grazie alle ricerche archeologiche di Fuad Safar nel sito di Eridu (Abu Shahrein), la più meridionale, la più antica e la più rilevante capitale religiosa di Sumer, che venne abitata sin dalla fine del VI millennio a.C. La copertina del volume che raccoglieva gli unici scavi sistematici realizzati sul sito, con il supporto tecnico di Seton Lloyd, realizzati più di trent'anni prima (1946-1949), ma pubblicati solo nel 1981 a Baghdad, riportava il grazioso e colorato

dipinto di una piccola barchetta a vela, scelta certo non a caso come segno di quella che il pensiero mitopoietico arcaico considerò, per oltre seimila anni, la prima città della storia a ricevere la regalità [Safar, Mustafa e Lloyd 1981].

Ma Eridu, che venne fondata prima di Ur, non è da intendere come una classica città portuale della Mesopotamia meridionale, ad Eridu si giungeva navigando direttamente l'ultimo braccio sud-occidentale dell'Eufrate, oppure dalla laguna che circondava i diversi isolotti vicini al tempio del dio Enki, il dio della creazione. La sua particolare vocazione religiosa ne fece una Città-Tempio, diffusa senza barriere e senza mura difensive sulla laguna, e contribuì a precisarne l'assoluta centralità culturale: il tempio di Enki, edificato su un'ampia terrazza sopraelevata, venne infatti poi riconosciuto come la "Casa dell'Oceano Primordiale", e per utilizzare un'espressione meno allusiva "La casa più in alto sul mare", eponimo che, forse, avrebbe potuto intendere che il suo tempio, visibile anche a quanti si avvicinavano alla costa dall'Oceano, era "faro" per tutte le comunità residenti ai margini della grande pianura alluvionale [Ramazzotti 2015, 3-29].

Un rapporto quasi simbiotico con il mare, il fiume e la laguna caratterizza dunque le prime forme d'adattamento che possono essere riconosciute e investigate sul piano archeologico tanto che le prime civiltà dell'Oriente preclassico vennero anche qualificate come formazioni economiche, politiche e culturali di "società idrauliche"; ma è meno ovvio il fatto che questo rapporto abbia poi dato espressione ad una specifica urbanistica del mondo antico orientale nella quale il porto, nella sua accezione semantica più estesa, venne inteso come un nucleo architettonico quasi autonomo, di compiuta bellezza e perfezione, che nei testi liturgici e sacri della Babilonia divenne oggetto di una venerazione continua, un edificio quasi destinato a segnare il confine tra il mondo conosciuto e l'universo da esplorare [Bottéro - Kramer 1992, 98-258].

Il fiume Eufrate fu sempre l'arteria di comunicazione principale per le culture della Mesopotamia antica (fig. 1): l'Eufrate terminava in prossimità di Eridu già alla fine del V millennio a.C., ma almeno dalla seconda metà del IV millennio a.C. divenne anche la rotta seguita dai primi abitanti della costa dell'Oceano per raggiungere il "Mar Superiore", così venne ricordato poi il *limes* dell'ecumene babilonese, la parte più settentrionale del Mediterraneo orientale. Questa risalita dell'Eufrate attraversava dunque la Babilonia di Hammurabi, purtroppo sepolta dalle frequenti esondazioni fluviali, e portava al sistema di canali navigabili che entravano dentro Mari (Tell Hariri) [Geyer - Monchambert 2015, 11-37], esempio di una grande città sorta proprio grazie agli attracchi che l'ansa del fiume agevolava, e alle sue banchine che suddividevano l'abitato in due unità distinte [Geyer - Monchambert 2015, 11-37]. Sulla via navigabile aperta con il diffondersi del primo urbanesimo della storia sul finire del IV millennio a.C., a poca distanza dalle colonie fluviali del periodo di Uruk seguite alla Rivoluzione Urbana, eppure con un milieu culturale distinto si formò anche Ebla (Tell Mardikh), senza porti, né attracchi d'alcun tipo, ovviamente, eppure in una posizione strategica, tanto vicina all'Eufrate quanto al "Mar Superiore", centro la cui vocazione fu decisamente commerciale, e – in un certo senso – anche molto simile a quella assunta da alcune città tipicamente portuali. Nel corso della seconda metà del III millennio a.C., ad Ebla, la "città del trono" [Matthiae 2010], nota anche per la lavorazione della lana, giungeva il pregiato bosso della macchia mediterranea che veniva scambiato ad Est lungo il corso dell'Eufrate [Biga 2016, 691-711] e tramite Mari risaliva ad Ebla il lapislazzuli grezzo del Badakhshan, forse il medesimo a raggiungere i porti costieri e da qui l'Egitto dei faraoni [Biga 2018, 691-711], con il quale la grande capitale siriana dell'età del Bronzo ebbe intense relazioni politiche e commerciali [Scandone - Matthiae 1986, 67-73; Scandone - Matthiae 1997, 415-427].



3: Immagine satellitare ikonos dell'area archeologica di Biblo [Deroin – Kheir – Abdallah 2012].

3. Una mezzaluna rovesciata: le coste del Mediterraneo orientale

Tra questi centri portuali del Mediterraneo orientale (fig. 2), quello forse più importante e antico, è Ugarit nella Siria settentrionale, celebre nel mondo antico proprio per essere stato l'emporio da cui mosse certamente la scrittura alfabetica, dopo una lunga permanenza tra le diverse lingue del ceppo semitico-occidentale [Yon 1994, 421-439; Vidal 2006, 269-279]; una città straordinaria che dal porticciolo and ansa di Mīnat al-Baiḍā' avanzato sulla costa a poca distanza da Cipro si estendeva all'entroterra (Rās ash-shamrah) occupato da grandi palazzi reali, da laboratori artigianali e animato da una vivace relazione diplomatica tanto con la Palestina, quanto con l'Egitto e nell'Egeo [Liverani 1987, 66-73], relazione documentata in alcuni capolavori assoluti della lavorazione in avorio databili al XIV e al XIII secolo a.C. non a caso riconducibili ad uno specifico e peculiare "stile internazionale" [Feldman 2006].

MARCO RAMAZZOTTI



4: Fotografia aerea di Acco, Tolemaide nel nuovo Testamento e Acri nelle crociate [Britzel 1991].

Poco più a sud era Ru'ād, Arwad, Arado, una piccola isola fortificata con mura ciclopiche, quasi un avamposto proiettato sul mare a 2.5 Km dalla costa. Purtroppo, poco è conosciuto della sua fondazione e della sua storia urbanistica, data l'assenza di scavi sistematici, ma le potenti mura in grandi blocchi rettangolari che ancora oggi si distinguono in prossimità dell'attracco maggiore all'isola (suddiviso in due porti), e che dovrebbero essere ascritti al suo molo più antico, sembrano raccontarla come un inespugnabile baluardo, la cui posizione venne d'altronde anche utilizzata dai crociati come testa di ponte per la Terra Santa, prima che fosse espugnata dagli arabi nel 648. Non è escluso, dunque, che Arwad, l'isola che secondo Strabone sarebbe stata fondata da rifugiati di Sidone, fosse anche a difesa di alcuni tra i maggiori centri religiosi fenici della costa, quale ad esempio Amrit, una città fenicia organizzata intorno ad un piccolo sacello di pianta quadrata decorato con stile egittizzante e collocato al centro di una vasca quadrangolare, in prossimità di una sorgente [Dunand - Saliby 1985].

Biblo, collocata più a Sud su un promontorio della frastagliata costa libanese, venne già abitata nell'età protourbana alla fine del IV millennio a.C. e dalla prima metà del III millennio a.C. venne anche dotata di poderose fortificazioni che proteggevano il suo abitato (fig. 3). Questa città portuale, particolarmente attiva nel commercio del papiro, della pece e del cedro, era conosciuta sia nei testi dell'Archivio Reale di Ebla che alle corti dei faraoni, e sebbene sia ancora discussa una precisa collocazione topografica dei suoi porti e dei suoi attracchi maggiori [Frost - Mohrange 2000, 10-104], forse in relazione ad un promontorio sommerso a nord dell'abitato [Goiran - Morhange 2001, 647-669], proprio da qui si dipartivano e attraccavano le "navi speciali" da carico dirette verso scali del Levante, dell'Egitto e del Mediterraneo.

Poco più a sud di Biblo, anche il promontorio di Beirut venne abitato sin dalla fine del IV millennio a.C. e la naturale vocazione marinara del suo piccolo attracco, sebbene in parte compromessa dalle fitte costruzioni della città moderna, è provata dalla sua menzione nelle fonti egiziane del II millennio a.C. e in alcuni testi datati al I millennio rinvenuti ad Ugarit. Nonostante l'esatta collocazione del suo porto sia dibattuta, l'abitato del Bronzo Antico e quello dell'Età del Ferro sembrano aver definito, come a Sidone, un'occupazione alta sulla sommità del Tell principale e una "bassa" estesa sul pianoro antistante sino alla costa [Elayi - Sayegh 2000; Curvers 2002; Marriner 2007, 85-92].

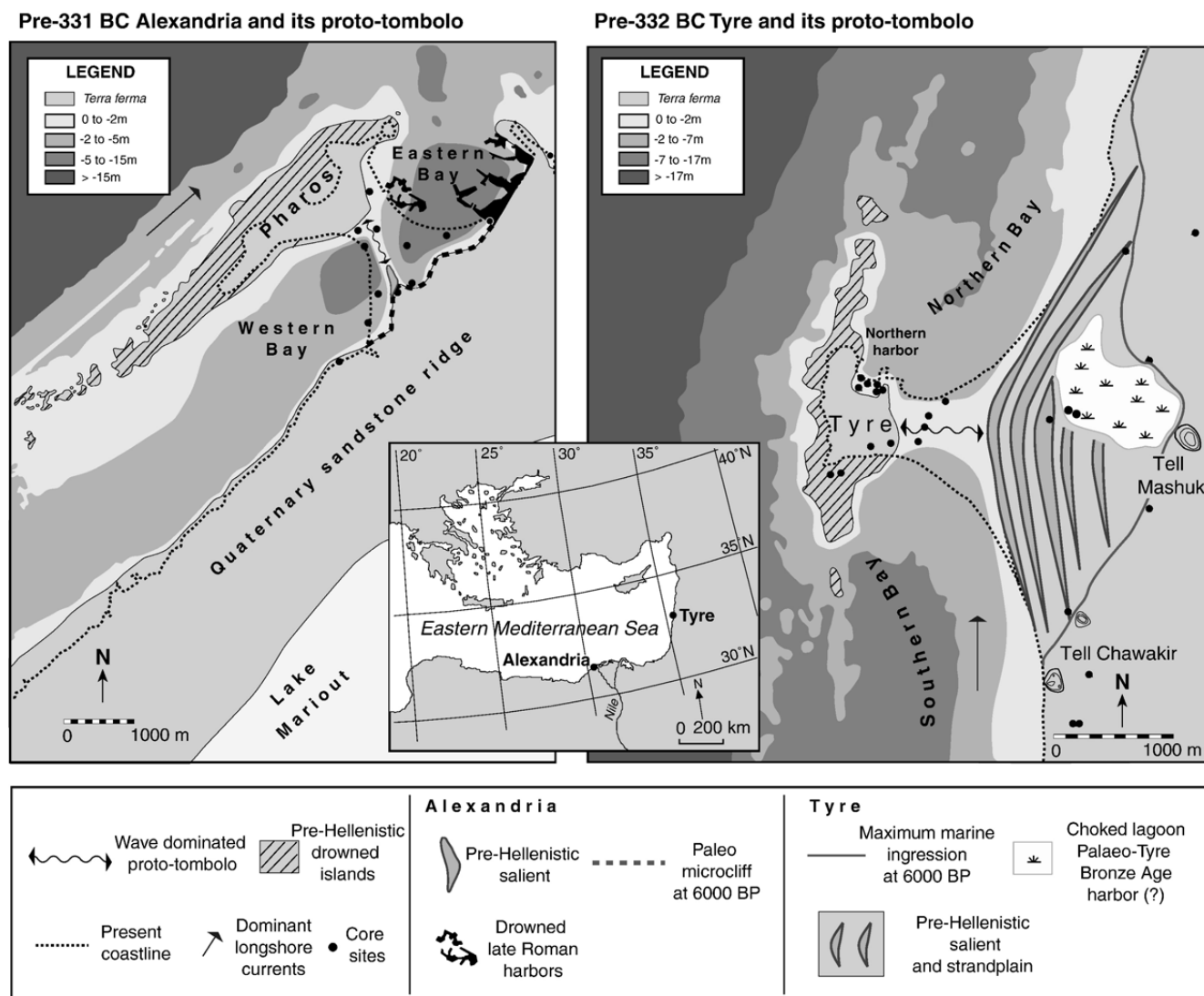
Scendendo lungo la costa libanese della nostra mezzaluna rovesciata si incontra il sito portuale di Sidone [Poidebard - Lauffray 1951], la cui antichità risale certo all'Età del Bronzo, ma che assunse il controllo politico della Palestina costiera già alla fine del II millennio a.C., mantenendo poi una specifica impronta mercantile per oltre un millennio a venire, come è appunto scolpito nello splendido rilievo di una grande barca a vela conservato al Museo Archeologico di Beirut e datato al II secolo d.C. (fig. 6). Le analisi sedimentologiche hanno d'altronde rilevato l'antichissima mobilità e lo spostamento degli approdi all'isola, che vennero più volte ricoperti da sabbia prima che, intorno al 3500 a.C., non fossero costruiti diversi moli per contenere il bacino acquatico naturale [Morhange et al 2000, 91-100].

E ancora lungo la costa meridionale del Libano, più a Sud, una delle sue prime colonie, Tiro (fig. 5) che originariamente era distaccata dalla costa e che è menzionata per la prima volta come un importante emporio nelle lettere di Tell el-'Amānah (XIV a.C.). Questa colonia di Sidone ebbe un ruolo di cruciale importanza nel controllo politico e commerciale del Mediterraneo orientale, di Tiro fu infatti il re Hiram che fornirà materiali e artigiani alla costruzione del Tempio di Salomone a Gerusalemme, una delle opere più grandi e potenti dell'antichità [Matthiae 2008, 406-430], e secondo la tradizione sarebbero poi stati i coloni tirî a fondare Cartagine sul finire del IX a.C., solo alcuni secoli prima che per la sua posizione strategica la città fosse prima occupata dai sovrani dell'impero neoassiro (Salmanassar IV e Assurbanipal) e poi da Nabucodonosor II di Babilonia. La storia politica è indicativa del ruolo che assolse Tiro nel trasferire all'occidente nostrum, attraverso le sponde più orientali del Mar Mediterraneo, diversi aspetti del milieu pluristratificato vicino orientale, tra cui certo quello riferito alla conoscenza di approdi, porti e rotte della navigazione per mare. Un sistema di conoscenze che sembrerebbe essere stato quasi protetto e diffuso dal suo imponente sistema portuale a tombolo, indagato per la prima volta da uno dei pionieri dell'archeologia subacquea e delle coste, Antoine Poidebard [Poidebard 1939].

La morfologia attuale di Tiro dipende, in massima parte, dalle opere architettoniche di congiunzione dell'isola alla terraferma realizzate da Alessandro Magno nel 332 a.C., quando dopo un prolungato assedio durato sette mesi, i suoi ingegneri sfruttarono abilmente le particolarità del contesto geologico locale per costruire una strada rialzata che potesse consentire alle truppe di raggiungere ed espugnare l'isola; secondo un'ipotesi recente, questa grande opera servì da prototipo per la realizzazione dello *Ἐπισταδίων* di Alessandria edificato solo qualche mese dopo [Marriner et al. 2005, 1302-1327; Marriner - Morhange 2006, 164-171; Carmona - Ruiz 2008, 334-350].

Non dissimile da quella di Tiro fu poi la storia di Acco, un'altra città marittima conosciuta nei testi Tell el-'Amānah (XIV a.C.), ma porto dell'entroterra sorto alle foci del fiume Na'aman secondo un modello di adattamento e gestione del mare e del fiume certo sperimentato nel Vicino Oriente antico già sul finire del neolitico in Mesopotamia e nel Golfo; ma non solo Acco era collocata a Sud di Tiro e in associazione evidente con la grande città fenicia, costituiva anche il punto di arrivo delle vie carovaniere che dalla Mesopotamia attraversavano il deserto Siro-Arabico, sostavano a Damasco e si dirigevano sulle coste del Mediterraneo orientale (fig. 4).

MARCO RAMAZZOTTI



5: Evoluzione morfodinamica degli istmi di Alessandria e Tiro sin dall'antichità [Marriner – Morhange 2007].

Oggi la città chiamata negli Atti degli Apostoli Tolemaide, in ricordo appunto della presenza dei Tolomei, è interamente occupata dalle strutture medievali dei crociati e da quelle lasciate a seguito della dominazione turca, ma il suo centro archeologico nella parte orientale della città antica, Tell el-Fukhar (la collina dei cocci), ne conserva le più antiche vestigia e le pone in una forte connessione con quelle di Gaza, un'altra grande area portuale della Palestina meridionale insediata sin dal Bronzo Antico, e in massima parte collocata sopra i sedimenti rilasciati in mare dal Nilo [Morhange, Taha, Humbert et al. 2005, 75-78].

4. All'apice inferiore della mezzaluna rovesciata, davanti al *Mare Nostrum*

Al limite sud-occidentale della nostra mezzaluna rovesciata, il suo vertice – che potrebbe allungarsi poco oltre – è quello della vasta area costiera interposta tra Avaris e Naukratis, le due maggiori città portuali che segnano i confini orientali e occidentali del delta del Nilo, e formano quasi un triangolo, con caratteristiche geomorfologiche particolarmente adatte al formarsi di bacini naturali, interposto tra i due continenti dell'Africa e dell'Asia [Anders - Wunderlich 1990, 121-130]. Il grande porto della città di Avaris (Tell al-Dab'a), la capitale

degli hyksos che controllava le relazioni commerciali dell'Egitto con l'Egeo e con la Palestina nel Medio Regno, che ospitava sulla sua cittadella principale un palazzo reale edificato dai re di Tebe, Kamose e Ahmose (1555-1525 a.C.), fu anche una delle principali basi logistiche navali del Vicino Oriente antico, come documentato dall'enorme bacino portuale rinvenuto all'interno del sito e collegato con canali di ingresso e di uscita al sistema idrogeologico del delta orientale [Bietak 2017, 53-70].

Naukratis, invece, sul ramo Canopico del Nilo nel delta occidentale [Villas 1996, 163-175], fu fondata quasi mille anni dopo, nel 570 a.C., molto verosimilmente come emporio da coloni greci sotto l'auspicio del faraone filoelleno Amasis [Möller 2005, 183-192]. Poco più a Nord si sarebbe estesa la grande area portuale di Alessandria che, sebbene gravemente danneggiata da terremoti, dalle onde di tsunami e dalla fuoriuscita dei depositi sulle plaghe del Nilo, presenta caratteristiche morfodinamiche simili a quelle che permisero il formarsi del tombolo di Tiro; qui, nella baia di Abu Qir Bay vennero identificate ben due città greche portuali sommerse, Heraklion e Canopus Orientale, poste alla foce appunto del ramo Canopo del Nilo [Stanley et al. 2004, 4-10] e in evidente connessione con la particolare configurazione idrogeologica del sistema deltaico occidentale [Goiran et al. 2000, 83-90; Stanley et al. 2004b, 920-930].

È dunque proprio questo estuario del delta nilotico a configurare quel sincretismo tra Oriente e Occidente che definisce la zona apicale della nostra mezzaluna rovesciata. Questa è d'altronde il confine di un vasto territorio che sarà esplorato solo in parte dall'Impero Romano, ma che – soprattutto – fu sede di grandi porti, di attracchi, banchine, fari e biblioteche che contribuirono a trasmettere l'eredità vicino orientale ed egizia della navigazione per mare, per fiume e per laguna sul Mediterraneo, quasi lasciandola ormeggiare a lambire le meravigliose coste meridionali del nostro Paese.

Bibliografia

- ADAMS, R. McC.; NISSEN, H.J. (1972). *The Uruk Countryside. The Natural Setting of Urban Societies*. Chicago, University of Chicago Press.
- ANDERS, W.; WUNDERLICH, J. (1990). *Late Pleistocene and Holocene Evolution of the Eastern Nile Delta and Comparison with the Western Delta*, in *Von der Nordsee bis zum Indischen Ozean*, ed. H. Brückner, U. Radtke. Stuttgart, pp. 121-130.
- BEITZEL, B.J. (1991). *The Via Maris in Literary and Cartographic Sources*, in «The Biblical Archaeologist», 54/2, pp. 64-75.
- BIETAK, M. (2017). *Harbours and Coastal Military Bases in Egypt in the Second Millennium B.C. Avaris, Perunefer, Pi-Ramesses*, in *Natural and Cultural Landscape in Egypt*, ed. H. Willems, J-M. Dahms. Transcript Verlag, pp. 53-70.
- BIGA, M.G. (2016). *La Syrie et l'Egypte au IIIe millénaire av. J.-C.*, in «Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», pp. 691-711.
- BIGA, M.G. (2018). *Tappe siriane di commerci a lunga distanza nel III millennio a.C.*, in «Paesiphae. Rivista di filologia e antichità Egee», 12, pp. 49-58.
- BOTTÉRO, J.; KRAMER, S.N. (1992). *Uomini e dei della Mesopotamia*. Torino, Einaudi.
- CARAYON, N.; MARRINER, N.; MORHANGE, C. (2011). *Geoarchaeology of Byblos, Tyre, Sidon and Beirut*, in «Rivista di Studi Fenici», 39/1, pp. 55-66.
- CARMONA, P.; RUIZ, J.M. (2018). *Geoarchaeological Study of the Phoenician Cemetery of Tyre-Al Bass (Lebanon) and Geomorphological Evolution of a Tombolo*, in «Geoarchaeology», 23/3, pp. 334-350.
- CURVERS, H.H. (2002). *The Lower Town of Beirut (1200-300 BC). A Preliminary Synthesis*, in «ARAM», 13-14, pp. 51-72.
- DEROIN, J-P.; BOU KHEIR, R.; ABDALLAH, C. (2012). *Geoarchaeological Survey for Cultural Heritage Management. Case Study from Byblos (Jbail, Lebanon)*, in *3rd EARSeL Workshop on Remote Sensing for Archaeology 1 and Cultural Heritage Management Ghent, Belgium, 19st – 22nd September, 2012*, pp. 1-7.

- DUNAND, M.; SALIBY, N. (1985). *Le temple d'Amrith dans la Pérée d'Aradus*. Paris, Geuthner.
- ELAYI, J.; SAYEGH, H. (2000). *Un quartier du port Phénicien de Beyrouth au Fer III/Perse*, *Archéologie et histoire*. Paris, Gabalda.
- FELDMAN, M.H. (2006). *Diplomacy by Design. Luxury Arts and an "International Style" in the Ancient Near East 1400 – 1200 B.C.* Chicago, The University of Chicago Press.
- FROST, H.; MORHANGE, C. (2000). *Proposition de localisation des ports antiques de Byblos (Liban)*, in «Méditerranée», 1-2, pp. 101-104.
- GEYER, B.; MONCHAMBERT, J.-Y. (2015). *Canals and Water Supply in the Lower Euphrates Valley*, in «Water History», 7, pp. 11-37.
- GOIRAN J.-PH.; MORHANGE, C.; BOURCIER, M.; CARBONEL, P.; MORIGI, C. (2000). *Évolution des rivages d'Alexandrie à l'Holocène récent, marge occidentale du delta du Nil, Egypte*, in «Méditerranée», 94, pp. 83-90.
- GOIRAN J.-PH.; MORHANGE C. (2001). *Geoarcheology of Ancient Mediterranean Harbours: Issues and Case Studies*, in «Topoi», 11/2, pp. 647-669.
- JACOBSEN, TH. (1960). *The Waters of Ur*, in «Iraq», 22, pp. 174-185.
- LIVERANI, M. (1987). *The Collapse of the Near Eastern Regional System at the End of the Bronze Age: the case of Syria*, in *Centre and Periphery in the Ancient World*, ed. M. Rowlands, M. Larsen and K. Kristiansen. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 66-73.
- MARRINER, N. (2007). *Geoarchaeology of Phoenicia's Buried Harbours: Beirut, Sidon and Tyre 5000 years of human-environment interactions*, Geomorphology. Aix-Marseille, Université de Provence.
- MARRINER, N.; MORHANGE, C. (2007). *Geoscience of Ancient Mediterranean Harbours*, in «Earth-Science Reviews», 80, 137 – 194.
- MARRINER, N., MORHANGE, C. (2006). *Geoarchaeological Evidence for Dredging in Tyre's Ancient Harbour*, in «Levant», 65, pp. 164-171.
- MATTHIAE, P. (2008). *Il Tempio di Gerusalemme: la suggestione infinita di una rovina scomparsa*, in *Relitti riletti. Metamorfosi delle rovine e identità culturale*, a cura di M. Barbanera. Torino, Bollati Boringhieri, pp. 416-430.
- MATTHIAE, P. (2010). *Ebla. La città del trono*. Torino, Einaudi.
- MORHANGE, C.; DUBUQUOY, O.; PRUNET, N.; RIBES, E.; DE BEAULIEU, J.L.; BOURCIER, M.; CARBONEL, P.; OBERLIN, C.; DOUMET-SERHAL, C. (2000). *Étude paléoenvironnementale du port antique de Sidon. Premiers résultats du programme CEDRE*, in «Méditerranée», 94, pp. 91-100.
- MORHANGE, C.; MARRINER, N.; CARAYON, N. (2015). *Géoarchéologie des ports antiques en Méditerranée. La géoarchéologie française au XXI^e siècle*. Paris, CNRS Editions.
- MORHANGE, C.; HAMDAN TAHA, M.; HUMBERT, J.-B.; ET AL. (2005). *Human Settlement and Coastal Change in Gaza since the Bronze Age*, in «Méditerranée», 104, pp. 75-78.
- MÖLLER, A. (2005). *Naukratis as Port-of-trade Revisited*, in «Topoi», 12-13/1, pp. 183-192.
- NIR, Y. (1996). *The city of Tyre, Lebanon and its semi-artificial tombolo*, in «Geo-archeology», 11/3, pp. 235-250.
- POIDEBARD, A. (1939). *Un grand port disparu, Tyr. Recherches aériennes et sous-marines, 1934 – 1936*. Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
- POIDEBARD, A.; LAUFFRAY, J. (1951). *Sidon, aménagements antiques du port de Saïda. Etude aérienne au sol et sous-marine*. Beyrouth, Imprimerie Catholique.
- Ports antiques et paléoenvironnements littoraux* (2000), ed. MORHANGE, C., in «Méditerranée», 94, 1 – 112.
- POURNELLE, J. (2007). *KLM to Corona: A Bird's-Eye View of Cultural Ecology and Early Mesopotamian Civilization*, in *Settlement and Society: Essays Dedicated to Robert McCormick Adams*, ed. E. Stone. Los Angeles, Cotsen Institute of Archaeology, University of California, pp. 29-62.
- RAMAZZOTTI, M. (2006). *Ittiti, Fenici e Ciprioti*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte. Dalla preistoria all'antico Egitto*. Milano, Electa – Mondadori, pp. 357-388.
- RAMAZZOTTI, M. (2013). *Mesopotamia antica. Archeologia del pensiero creatore di miti nel Paese di Sumer e di Accad*. Roma, Editoriale Artemide.
- RAMAZZOTTI, M. (2015). *The Iraqi – Italian Archaeological Mission at the Seven Mounds of Eridu*, in «Scienze dell'Antichità», 21/1, pp. 3-29.
- STANLEY, J.-D.; GODDIO, F.; JORSTAD, T.F.; SCHNEPP, G. (2004). *Submergence of Ancient Greek Cities off Egypt's Nile Delta - A Cautionary Tale*, in «GSA Today», 14, pp. 4-10.
- STANLEY, J.-D.; WARNE, A.G.; SCHNEPP, G. (2004). *Geoarchaeological interpretation of the Canopic, largest of the Relict Nile Delta Distributaries, Egypt*, in «Journal of Coastal Research», 20, pp. 920-930.
- SOLLBERGER, E. (1972). *Mr. Taylor Chaldaea*, in «Anatolian Studies», 22, pp. 129-139.

- SANLAVILLE, P. (2002). *The Deltaic Complex of the Lower Mesopotamian Plain and its Evolution Through Millennia*, in *The Iraqi Marshlands, a Human and Environmental Study*, ed. E. Nicholson e P. Clark. Politico's Publishing, pp. 133-11.
- SAFAR, F.; MUSTAFA, M.A.; LLOYD, S. (1981). *Eridu*, Ministry of Culture and Information, Baghdad.
- SCANDONE; MATTHIAE, G. (1986). *Les relations entre Ébla et l'Égypte au IIIème et au IIème Millénaires av. J.-Chr.*, in *Wirtschaft und Gesellschaft von Ebla. Akten der internationale Tagung Heidelberg*, 4.-7. November 1986, ed. H. Hauptmann, H. Waetzoldt. Heidelberg, pp. 67-73.
- SCANDONE; MATTHIAE, G. (1997). *The Relations between Ebla and Egypt*. in *The Hyksos: New Historical and Archaeological Perspectives*, ed. E.D. Oren. University Museum Monograph 96. Philadelphia, University Museum, University of Pennsylvania.
- STIEGLITZ, R.R. (1990). *The Geopolitics of the Phoenician Littoral in the Early Iron Age*, in «Bulletin of the American Schools of Oriental Research», 279, pp. 9-12.
- VIDAL, J. (2006). *Ugarit and the Southern Levantine Sea-Ports*, in «Journal of the Economic and Social History of the Orient», 49/3, pp. 269-279.
- VILLAS, C. (1996). *Geological investigations, in Ancient Naukratis: Volume II, The Survey at Naukratis and Environs*, ed. W.D.E. Coulson. Oxbow Monograph, pp. 163-175.
- YON, M. (1994). *Ougarit et ses relations avec les régions maritimes voisines (d'après les travaux récents)*, in *Ugarit and the Bible*, G.J. Brooke, A.H.W. Curtis and J.F. Healy. Muenster, pp. 421-439.
- WOOLLEY, C.L. (1930). *Excavations at Ur, 1929 – 1930*, in «Antiquaries Journal», 10, pp. 315-343.
- WOOLLEY, C.L. (1982). *Ur of the Chaldees: A Revised and Updated Edition of Sir Leonard Woolley's Excavations at Ur*. London, Cornell University Press.

Un patrimonio da salvaguardare. Il Salento porta del Mediterraneo *A heritage to keep intact. Salento gate of the Mediterranean*

HERVÉ A. CAVALLERA

Università del Salento

Abstract

La civiltà, in Occidente, sorge lungo le coste del mare Mediterraneo ove la penisola italiana ha una posizione centrale. Lo sviluppo religioso, politico, monumentale trova nel corso dei secoli un fondamentale impulso nello spazio che racchiude il "greco mare", in cui il Salento costituisce un punto di passaggio e di promozione fondamentale. Si tratta, infatti, di una collocazione estesamente significativa sia per le sue capacità recettive sia per le sue capacità espressive, di cui sono espressione monumenti, rituali, linguaggi. Il saggio, dopo aver illustrato, nelle sue linee essenziali, tale processo storico dai tempi più antichi alla modernità, si sofferma ad esaminare gli elementi caratterizzanti la civiltà salentina, identificando i tratti fondanti e sottolineando la necessità che essi non vadano dispersi a causa dell'umana incuria e della stessa trasformazione antropologica in atto. Sotto tale profilo, i centri costieri salentini, nel percorso da Otranto a Gallipoli, mentre esprimono tuttora una potenzialità commerciale notevole, costituiscono un unicum da salvaguardare nelle diverse dimensioni urbane, sociali, artistiche. L'importante è coglierne l'animus e non smarrirlo nell'indifferenziato che sembra essere proprio della contemporaneità.

Civilization, in the West, rises along the coasts of the Mediterranean Sea where the Italian Peninsula has a central position. Over the centuries, religious, political and monumental development has found a fundamental impulse in the space that encloses the "Greek Sea" in which Salento is a fundamental point of passage and advancement. In fact, it is a place that is highly significant both for its receptive and expressive abilities which are the expression of monuments, rituals and languages. The essay, after having illustrated, in its essential lines, this historical process from the earliest times to modernity, focuses his attention to examine the elements characterizing the civilization of Salento, identifying the founding traits and emphasizing the need that they should not be dispersed because of human neglect and of the same anthropological transformation taking place. From this point of view, the coastal towns of Salento, on the route from Otranto to Gallipoli, while still expressing a considerable commercial potential, constitute a unique feature to be safeguarded in the various urban, social and artistic dimensions. The crucial question is to grasp the "animus" and not to lose it in the undifferentiated that seems to be typical of contemporaneity.

Keywords

Salento, Storia, Tutela.

Salento, History, Protection.

Introduzione

L'importanza del Salento, "penisola" nella penisola italiana, e in particolare della sua costa da Otranto a Gallipoli può e deve essere bene intesa se viene sviluppata nella sua prospettiva interdisciplinare all'interno della storia che ha espresso e che al contempo l'ha costituita.

1. Il Mediterraneo

Sotto tale profilo, un ruolo fondamentale ha da sempre avuto il Mediterraneo sì che si può ragionevolmente affermare che la civiltà occidentale ha la sua origine e il suo centro promotore in tale mare.

Le vicende di quest'ultimo sono state narrate in modi diversi secondo i momenti storici.

Così agli inizi degli anni '30 il filosofo anglo-americano Alfred North Whitehead sottolineava che l'Europa moderna e l'America hanno derivato la loro civiltà dalle antiche civiltà mediterranee e in particolare Egitto, Palestina e Grecia. «C'è naturalmente, dietro ad essi tutta una lunga storia di civiltà. La Mesopotamia, Creta, la Fenicia, l'India e la Cina diedero anche esse il loro contributo. Ma tutto quello che presenta un valore scientifico o religioso che sia passato nella vita moderna, ci è giunto, in definitiva, attraverso la mediazione di quei tre paesi: Egitto, Grecia, Palestina. Di questi paesi, l'Egitto fornì la sua tecnica matura derivante da tremila anni di continua civiltà, la Palestina la sua ultima cosmologia religiosa, la Grecia le sue precise generalizzazioni che portavano alla filosofia e alla scienza. Questa lucidezza logica caratterizza anche la restante eredità greca, quella artistica e letteraria. Ogni statua greca esprime la saldatura fra la bellezza e la regolarità della forma geometrica; ogni dramma greco investiga l'intrecciarsi delle circostanze fisiche sorgenti dall'Ordine della Natura con gli stati mentali scaturienti dalla spinta dell'Ordine Morale» [Whitehead 1961, 138].

Ma fu Roma a unificare il Mediterraneo con la forza delle armi prima, poi con quella del diritto. E ancora nei primi anni '40, negli anni del risorto impero, Pietro Silva poteva scrivere: «Tutti i paesi gravitanti verso il bacino del gran mare interno si presentano uniti in una stessa compagine, che ha il suo centro animatore in Roma. Dalla città del Tevere partono gl'impulsi e le direttive che collegano e fanno muovere i popoli della Spagna e della Gallia come quelli dell'Asia anteriore, quelli delle terre adriatiche e balcaniche come quelli delle regioni del Nord-Africa. Tre continenti hanno legato le loro sorti in uno stesso grandioso sistema politico, le cui vie di comunicazione si incrociano attraverso le onde del Mediterraneo; venti popoli diversi di razza, di lingua, di religione, di costumi si trovano a formare uno stesso poderoso organismo» [Silva 1941, 21]. E lo storico giudicava che lo sforzo di unificazione del Mediterraneo nasceva in Roma come reazione al sogno di Pirro di un regno ellenistico in Occidente prima e poi alle mire espansionistiche dei Cartaginesi. L'unione del Mediterraneo attestò la stabilità di un impero destinato a durare secoli e ad assicurare l'ordine in ogni sua parte. Il Cristianesimo confermò in seguito lo spirito universale della civiltà imperiale.

In realtà, il Mediterraneo è stato un centro di concentrazione e di irradiazione. Ciò si può cogliere in qualche modo nelle parole di Braudel: «il Mediterraneo (e il Più Grande Mediterraneo che lo accompagna) è quale lo fanno gli uomini. Roma è riuscita a costituire il mondo mediterraneo propriamente detto in un sistema semichiuso, a sbarrarne tutte le strade che ne escono o che vi conducono, rinunciando d'un tratto (e fu uno dei suoi errori) ad impadronirsi dei confini dell'Europa, a raggiungere liberamente l'Oceano Indiano o le profondità dell'Africa e a stabilire relazioni nutritrici e libere con quei mondi lontani. Ma questa chiusura, del resto relativa, non è la regola della storia mediterranea. La regola è che la vita del mare si diffonde lontano dalle sue coste, con larghe ondate compensate da incessanti ritorni. [...] Se non si mette in causa questo largo spazio di vita diffusa, questo Più Grande Mediterraneo, sarà spesso difficile cogliere la storia del Mare Interno. Concentrazione di traffici, di ricchezze accumulate e poi ritrasmesse, e talvolta irrimediabilmente perdute, il Mediterraneo si misura su questi irradamenti. Il suo destino è più facile a leggersi sui suoi margini esterni che non al cuore stesso delle sue attività mescolate» [Braudel 1976, 168-169].



1. Un Menhir.



2. Un Dolmen.

In questo complesso quadro, la Puglia e il Salento giocarono da sempre un ruolo importante, rivelando tracce di una antica umanità come quella del neolitico con «le centinaia di immagini di cerchi dipinti con il guano nella Grotta dei Cervi di porto Badisco in Puglia» [Broodbanc 2015, 231]. E le prime forme di cultura si ebbero negli ultimi due secoli del III millennio avanti Cristo, «in tutto l'Adriatico costiero, dal Carso triestino e dal Veneto fino alla Puglia e alla Campania, e attraverso il Canale d'Otranto nel Mediterraneo centrale» [Broodbanc 2015, 351]. Invero «la Puglia orientale [ossia il Salento] attuava scambi al di là del Canale d'Otranto, in una zona di interazione che toccava la Dalmazia meridionale, l'Albania e la Grecia occidentale fino alle isole dello Ionio, dove stili ceramici condivisi sopravvissero anche dopo l'età del bronzo» [Broodbanc 2015, 474].

Nei fatti prima che si passasse, come scriveva Braudel, a considerare il *Più Grande Mediterraneo* l'occhio dello studioso deve fermarsi a considerare un estremo lembo di terra che all'interno della penisola italiana occupa una posizione particolare in quanto costituisce davvero una porta e attraverso la porta si entra, ma si esce. Terra peraltro ove la presenza di numerosissimi dolmen, menhir, specchie attesta la presenza di antichissime popolazioni e devozioni. «Con il termine menhir (dal bretone *Men* = Pietra, *Hir* = lunga) si indicano delle stele monolitiche più o meno lavorate a forma di parallelepipedo infisse verticalmente nel terreno, facenti parte di un più ampio fenomeno che ha interessato molte regioni europee ed in particolare Spagna, Francia, Inghilterra e Italia, conosciuto col termine di "Megalitismo", cultura delle grandi pietre. Nella penisola italiana, se si esclude la Sardegna, l'unica regione interessata al fenomeno del Megalitismo è la Puglia. La provincia di Lecce presenta la maggior densità di questi monumenti, particolarmente nella zona posta a Sud-Est del territorio lungo le rive dell'Adriatico» [Panico 2004, 13].

Altrettanto numerosi i dolmen che verosimilmente avevano un fine funerario. «Con il termine dolmen (dal bretone *Dot* = Tavolo, *Men* = Pietra), si indicano delle strutture megalitiche composte da una lastra litica orizzontale, sorretta da due o più pietre, infisse verticalmente nel terreno a mo' di pilastri, tecnicamente chiamati ortostati. [...] I dolmen pugliesi possono essere divisi in due gruppi. Il gruppo più antico è sicuramente quello posto a sud di Lecce, nella zona di Otranto, il quale presenta caratteristiche affini ai dolmen di Malta, ed è costituito da camere funerarie di piccole dimensioni. Meno antichi i dolmen presenti a nord di Lecce, che pur appartenenti al fenomeno del "Piccolo Megalitismo", sono di dimensioni superiori» [Panico 2004,

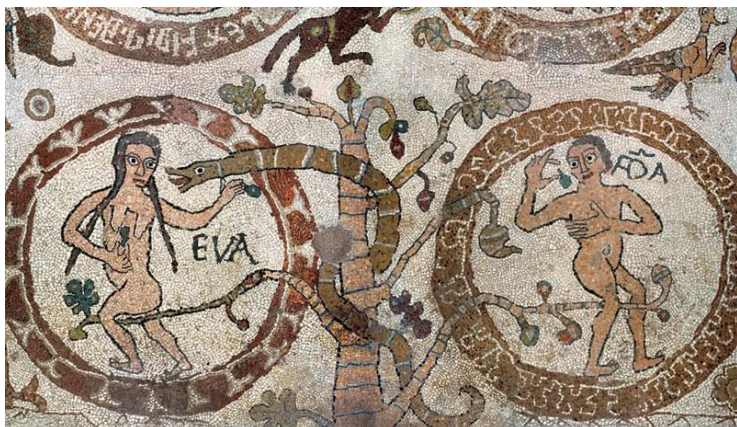
17-18]. E poi vi sono le specchie, «architetture a secco, costituite di pietre informi sovrapposte, a base circolare o ellittica, a sviluppo troncoconico» [Panico 2004, 19]. Tali monumenti sono presenti un po' ovunque nel Basso Salento (Giuggianello, Scorrano, Muro, Spongano, Diso, Tricase, Giuliano e così via).

2. Il Salento

Nell'antichità il Salento fu chiamato Messapia e, mentre Erodoto nelle *Storie* (VII, 170) parlava di popolazioni provenienti da Creta («I Cretesi [...] spinti da un Dio andarono con una grande armata in Sicania e assediarono per cinque anni la città di Camico [...]. Ma alla fine, non potendo né espugnarla né rimaner lì essendo alle prese con la carestia, se ne andarono abbandonandola. Ma come navigando giunsero all'altezza della Iapigia, una grande tempesta li sorprese e li gettò a terra; e, essendosi sconquassate le navi poiché non appariva loro alcun mezzo per tornare a Creta, rimasero lì, fondando la città di Uria e, mutato nome, da Cretesi divennero Iapigi Messapi, ed invece di solani continentali» [Erodoto e Tucidide 1990, 361], si dice fosse abitato da popolazioni provenienti dall'Illiria. Ma ovviamente nulla è possibile dire con estrema precisione.

Già Ettore Pais ebbe a osservare che i Messapi provenissero dalla costa della Grecia settentrionale e in inizio occuparono «un tratto di costa più esteso di quello che era in loro potere in età storiche; e, se io non mi inganno, nella penisola salentina essi vennero respinti dalla invasione degli Iapigi» [Pais 1894, 357]. E a proposito del Salento, lo storico parla della «potenza vivificatrice di quel sole, che ivi fa crescere, oggi, come nell'antichità, rigogliose le viti e l'olivo, ma che snerva la vigoria fisica degli uomini» [Pais 1894, 368]. In altra opera lo storico ha scritto: «Altre popolazioni della Salentina giunsero per mare alle coste dell'Adriatico. Tali sarebbero stati i Messapi. Tucidide [...] distingue Messapi da Iapigi. In ciò non pare vi sia errore dello scrittore Greco; Iapigi [...] parrebbero di origine illirica, laddove i Messapi sembrerebbero ricongiungersi con più antiche immigrazioni giunte o dalle spiagge dell'opposto Epiro o dall'Oriente. In età posteriore le terre pugliesi che circondano Bari e quelle della Salentina hanno ricevuto coloni giunti per terra da nord o da sud per via di mare; anche oggi, dopo tante vicissitudini, gli abitanti del Leccese continuano ad essere per ogni lato diversi da quelli della limitrofa provincia di Bari e della Capitanata» [Pais 1933, 59]. Certo, la Messapia [cfr. *I Messapi* 1993; Daquino 2006] costituì una civiltà a sé stante e la bellezza del luogo tuttora colpisce. Punto di sbarco dall'Oriente, fece parte della Magna Grecia e nel Salento probabilmente passò Pitagora per pervenire a Metaponto. E il Salento conobbe la forza di Taras (Taranto) finché questa non fu travolta da Roma e la Magna Grecia diventò parte dell'impero romano.

Alla letteratura romana il Salento dette i contributi di Livio Andronico, greco di Taranto, che tradusse in versi saturni l'*Odissea* di Omero, e di Quinto Ennio di Rudie (situata accanto a Lecce) autore degli *Annales*, la prima epopea del popolo romano, mentre Pacuvio di Brindisi è conosciuto soprattutto come autore di tragedie, e Brindisi costituì il termine della via Appia e vi transitarono personalità come Cesare e Cicerone. Le invasioni barbariche, col loro seguito di guerre, coinvolsero anche il Salento. Così Lecce fu saccheggiata nel 542 dal re ostrogoto Totila, ma la conquista bizantina (549) garantì al Salento cinque secoli di prosperità [Corsi 2002; Cavallera 2015]. Non mancarono letterati che si illustrarono, tra i quali Giorgio di Gallipoli, archivista, autore di un carme per l'arrivo (inventato) nella città ionica dell'imperatore Giovanni III (1222-1254), un carme che è «da intendersi come una testimonianza aulica del rapporto fra le due cancellerie imperiali [di Bisanzio e degli Svevi] indipendentemente dall'invenzione del poeta gallipolino» [Cavallera 2017, 246]. Fu coi Bizantini che il centro del Salento divenne Otranto, vera porta d'Oriente.



3. Particolare del mosaico della Cattedrale di Otranto.



4. La quercia dei cento cavalieri a Tricase.

Otranto [Gianfreda 1997; *Otranto nel Medioevo* 2007] pare abbia avuto origini messapiche e godeva di un'importante rete viaria che la collegava con il Salento e l'intera Puglia. La sua importanza continuò in epoca normanna e nel 1095 fu impartita in cattedrale (1080-88) la benedizione ai crociati che, al comando del principe Boemondo I d'Altavilla (1050-1111) [*Unde boat* 2015], partivano per liberare e proteggere il Santo Sepolcro. La città decadde dopo che fu espugnata dai Turchi che distrussero anche il monastero di San Nicola di Casole (poco a sud di Otranto), dove i monaci basiliani avevano costituito la più vasta biblioteca dell'Occidente di allora e pare avessero istituito una sorta di centro scolastico, che ospitava ragazzi provenienti da tutta Europa che vi si recavano per studiare. I suoi codici sono ora sparsi nelle biblioteche europee. Come è stato ben detto: «ponte ininterrotto di influenza bizantina, Otranto non conclude la sua partita con la dominazione normanna (fine XI sec.), ma sfrutta e rovescia i significati della sua posizione avanzata nel Mediterraneo. Da estrema testa di ponte di Bisanzio verso l'Occidente diventa estrema testa di ponte della cultura occidentale verso l'Oriente. In lei, porto delle Crociate, grande emporio e centro di cultura, avviene un decisivo rimescolamento di carte. In termini di linguaggio artistico e culturale, questo rimescolamento avviene quando il sacerdote Pantaleone riveste di tessere policrome il pavimento della cattedrale» [Gianfreda 2008, 59]. Lo splendido e complesso mosaico della cattedrale di Otranto fu realizzato tra il 1163 e il 1165 con al centro il grande albero della vita che è il «simbolo del Dio biblico, che s'incarna nella navata centrale, libera nella navata destra, giudica in quella sinistra. [...] L'albero del mosaico, che altissimo svetta sulla navata centrale e si ripropone su quella laterale, è senza radici: esso è simbolo di Dio, sorgente ed estuario della storia umana, che parte da Dio, è usufruita dall'uomo e torna a Dio: s'instaura, secondo Agostino, una sorta di dialogo circolare» [Gianfreda 2008, 78]. Scendendo lunga la bellissima costa s'incontra la rocca di Castro ove nell'antichità sorgeva il tempio di Minerva e dove Virgilio narrava approdasse Enea [D'Andria 2009]. Più giù il porto di Tricase, nelle cui vasche scavate sugli scogli si conciavano le pelli. Infatti inoltrandosi nell'interno si perviene al bosco delle vallonee e alla plurisecolare Quercia detta dei "Cento cavalieri", forse la più grande d'Italia. Nel paese, il maestoso palazzo che fu sede dei principi Gallone [Cavallera 2018; Scarascia 2014; Panico 2007; Orlandi 1988]. La punta meridionale estrema del Salento è Punta Meliso [Novembre 1995] a Santa Maria di Leuca, il cui lungomare è arricchito di sontuose ville [Robotti 2017] come Villa Daniele, Villa Episcopo, Villa Arditì, La Meridiana ecc., tutte in un elaborato ed elegante stile liberty, come in stile moresco è Villa Sticchi a Santa Cesarea Terme e in stile neogotico Villa Dell'Abate a Tricase Porto.

HERVÉ A. CAVALLERA



5. Villa "La Meridiana" a Leuca

Quindi percorrendo la costa si risale a Gallipoli [Natali 2007; *Il grande Salento* 2015], che una leggenda narra sia stata fondata del re cretese Idomeneo. Ai tempi di Roma fu sede dello stanziamento della XII legione e fu nota per il commercio della porpora. E il suo ruolo di città commerciale durò nei secoli tanto che nel XVIII secolo Ferdinando I di Borbone avviò la costruzione del porto che la più importante piattaforma olearia del Mediterraneo per il commercio dell'olio per lampade. Non a caso di Gallipoli è il più significativo studioso dell'olio salentino, Giovanni Presta (1720-1797) [Presta 1988-1989], che, come altri salentini quali Giuseppe e Ferdinando Maria Orlandi di Tricase, Giuseppe Palmieri di Martignano, sosteneva, in sintonia con l'insegnamento di Antonio Genovesi, il bisogno di un rinnovamento civile attraverso la rivitalizzazione dell'economia, la quale per il Salento era prevalentemente agraria. Né sono da trascurare i dialetti salentini [Rohlf 1976; Parlange 1978; Mancarella 2011], testimonianza di culture diverse succedutesi nel corso dei secoli.

3. Un microcosmo

I riferimenti storici spiegano molto bene come tutta la zona che *grosso modo* va da Otranto a Gallipoli è ricca di reperti storici millenari e al contempo di innumerevoli presenze artistiche. Riferirsi al barocco leccese è abbastanza facile, ma sarebbe opportuno anche pensare alle fortificazioni sparse ovunque nella zona. Anche in questo caso un riferimento esplicito può andare alla città fortificata di Acaya [Barletta 2010].



6. La Fontana Greca a Gallipoli.



7. Acaya: il castello.

HERVÉ A. CAVALLERA



8. La motta castrale di Supersano.

Ma sarebbe altresì interessante analizzare i diversi castelli [De Vita 1974] diventati poi, talvolta, palazzi fortificati. Né sono da trascurare le masserie fortificate [Costantini-Novembre 1984]. Se poi dall'interno si dirige verso la costa è assai interessante la presenza di numerose torri costiere [Cosi 1992]. Si trattava di un organico sistema di avvistamento delle galere musulmane, sì che, avvistatole, si avvisano i residenti che poteva rifugiarsi all'interno o in zone ben difese. Da segnalare altresì la Motta castrale di Supersano, un esempio rarissimo in Italia di fortificazione normanna. Celeberrime sono poi la fontana greca di Gallipoli, risalente pare al III secolo a.C., e il mosaico della basilica cattedrale di Otranto, di cui si è detto. L'albero della vita riconduce alla dimensione religiosa.

Non dimentichiamo, infatti, che il Salento è una terra in cui il culto cristiano non solo tende al "meraviglioso" (basti pensare alla straordinaria figura di San Giuseppe da Copertino [Parisciani 2009] e alla sua lievitazione), ma incontra residui della cultura pagana, dal malocchio al tarantismo (un classico sul tarantismo è il *De tarantula* di Giorgio Baglivi [Baglivi 1764, 304.321]). Ha scritto, con sapienza, Elémire Zolla: «Nella cappellina di San Paolo a Galatina vidi accendere un cero alto come un fanciullo davanti a una donna tutta interita, fievolvermente mugolante fra le braccia delle comari per propiziare la possessione che la rinserrava, ma stentava a scatenarsi. Qualcosa d'un immemorabile rito era così ripristinato,

per un attimo, da quelle comari che si stringevano per mano tenendo il cero davanti agli occhi chiusi, poi sbarrati della tarantata. [...] Paolo, che seppe maneggiare a malta la vipera minacciosa, era anche esperto di estasi, di turbinose affabulazioni, reggeva comunità di gente invasata, e ne regolava, temprava, indirizzava le possessioni. Udendo parlare di lui, i fedeli del Salento avranno tradotto tutto nel loro linguaggio di affascinati dalle tarantole, chiamandolo, come ancor oggi "San paolo delle tarante". E quando riuscivano a padroneggiare una mortale malinconia o un'inspiegabile rabbia o un'insostituibile inquietudine, individuando quale tarantola-incubo li aveva metaforicamente morsi, quale ritmo, quale colore scatenava l'accesso del male e poteva dunque guarire, allora venivano, in ringraziamento, al santuario di Galatina, dal padrone delle tarante, da colui che largiva invasamenti ben temperati. E sigillavano la guarigione bevendo al fonte sacro, toccando la sacra pietra. Sulla Pietra fu eretta la chiesa di Pietro e Paolo – i due opposti in sintesi, conciliati; sulla Fonte (dava acqua ancora pochi anni fa) viceversa si edificò la cappellina del solo San Paolo, regolatore delle crisi. E qualche rimasuglio della grande cerimonia perfino oggi ritroviamo: i tamburelli che battevano il ritmo risanatore e che compaiono in mano alle baccanti sui vasi antichi di Puglia, si vendono ai banchi in piazza, hanno la stessa forma, ma sono di plastica» [Zolla 1985, 32-34. Su Zolla cfr. Cavallera, 2011; Marchianò 2012].

La descrizione di Zolla è fondamentale per accennare al problema del sacro che ha nel Salento una sua connotazione particolare, nella quale residui di culti pagani ed orfici si mescolano alla tradizione cristiana in un intreccio di grande intesse e suggestione.

E ai costumi intrisi di rituali antichi, come d'altronde avveniva nei riti funebri [De Martino 1958] si contrappone figurativamente, a Galatina, lo splendore della Basilica di Santa Caterina d'Alessandria voluta dal Balzo Orsini [*Dal Giglio all'Orso* 2006] e in tale Basilica [*La parola si fa immagine* 2005] hanno il loro cenotafio Raimondello del Balzo Orsini (1350-1355 ca.-1406), che fu nel corso della sua vita gran connestabile del Regno di Napoli, conte di Soletto, duca di Benevento, principe di Taranto, conte di Bisceglie, conte di Lecce, duca di Bari, signore di Otranto, Nardò, Ugento e Gallipoli; Oria, Ostuni e Martina Franca, signore di Tricase; gonfaloniere della Sacra Romana Chiesa, e Giovanni Antonio del Balzo Orsini (Lecce, 1401 – Altamura, 1463), figlio di Raimondello e di Maria d'Enghien e che fu principe di Taranto, duca di Bari, conte di Lecce, conte di Acerra, conte di Soletto e conte di Conversano, signore di Altamura, conte di Matera e di Ugento dal 1453.

Nella Basilica «i motivi iconografici raffigurati sulle pareti rivelano, se osservati a lungo, la logica che li ordina e li sottende. Pur con qualche eccezione, dovuta forse anche ai ripetuti rimaneggiamenti, le figure si distribuiscono nello spazio secondo una gerarchia interna che pone al centro Cristo, privilegia la santa titolare rispetto a qualunque altro modello di vita cristiana, e sviluppa una sorta di *crescendo* che procede dall'ingresso principale in direzione del presbiterio, dalle pareti laterali verso l'asse mediano della navata maggiore, dal basso verso l'alto. Ecco perché, ad esempio, le figure di santi si concentrano alla base delle murature; il vangelo è illustrato nella terza campata, prossima al presbiterio; qui, tra evangelisti e dottori della Chiesa, è ammessa la sola Santa Caterina» [Toni 2017, 441]. E qui il discorso si dovrebbe estendere alla descrizione delle tante chiese e ai loro messaggi impliciti ed espliciti, ma anche alla congregazioni religiose che le eressero e alle famiglie nobili che nei secoli tennero il potere nel Salento.

Come, ribaltando totalmente la narrazione, il discorso dovrebbe andare alle colture tipiche del territorio, all'artigianato, alla pesca e così via. Tante dimensioni di un'unica realtà.

HERVÉ A. CAVALLERA



9. Basilica di Santa Caterina d'Alessandria: particolare.

Quanto illustrato da un lato spiega come il Basso Salento possa essere visitato e analizzato sotto tanti profili e illustra altresì le potenzialità economiche e turistiche. E tuttavia quest'ultimo aspetto va qui considerato con estrema attenzione. Il territorio costituisce infatti un microcosmo che si è accresciuto nel tempo e non sempre in modo avveduto. Tuttavia la sua "perifericità" in una Unione europea che ha accentrato l'asse sul centro continentale a discapito del Mediterraneo, ha fatto sì che per taluni aspetti conservasse meglio di altri luoghi le proprie peculiarità. Poi in questi ultimi anni il Salento è diventato sede di un turismo di massa spesso inadeguato non solo alla sua recettività, ma alla stessa salvaguardia della propria realtà. Di qui la necessità di una strategia di largo respiro che in primo luogo affronti il tema di un "turismo sostenibile", vale a dire di un turismo che non modifichi e deteriori proprio le caratteristiche che hanno reso il Salento un luogo di attrazione, come invece potrebbero essere ondate giovanili o giovanilistiche, economicamente non molto redditizie e civicamente non sempre controllabili, laddove invece occorrerebbe insistere sui collegamenti pubblici interni, sì da collegare con una certa rapidità non solo le località più note, ma anche quelle meno conosciute ma non per questo non interessanti. Ciò comporterebbe, per così dire, una

varietà di progetti pluridisciplinari da sviluppare per la tutela dei Beni culturali e al tempo stesso per la loro fruibilità.

In altri tempi si sarebbe risposto che tale onere sarebbe spettato all'amministrazione provinciale, ma le trasformazioni istituzionali in atto e l'accelerazione dei tempi non delegittimano ovviamente il ruolo che le istituzioni, il "politico" deve continuare ad avere e non può non avere. Implicano però ulteriori stimoli di cui si possono fare carico le realtà periferiche (i Comuni) e soprattutto i privati. All'interno infatti di un turismo sostenibile, quale solo può essere quello della provincia di Lecce che annovera al presente ben 97 Comuni per poco più di 800.000 residenti, le strutture recettive come gli alberghi potrebbero elaborare una serie di proposte e di collegamenti, in funzione delle stagioni e delle ricorrenze, destinati a rendere ai loro fruitori più conoscibile e interessante il territorio, estendendo anche le stesse proposte, naturalmente con modalità diverse, alle istituzioni scolastiche in diversi periodi.

Si perverrebbe in tal modo ad una conoscenza adeguata del territorio ed ad un turismo di qualità che non altererebbe la natura stessa del luogo. Inoltre sarebbe opportuno mai trascurare, come abbiamo cercato di rilevare nella illustrazione, la dimensione mediterranea del Salento. Otranto ha significato storicamente il ponte tra Oriente e Occidente e il territorio percorrendo la costa che da Otranto scende a Leuca e risale a Gallipoli, ne ha risentito per tutta la sua storia e ha saputo mediarlo. Tutto questo va conosciuto e preservato. Le politiche del turismo e dell'accoglienza devono pertanto essere sviluppate in funzione della conservazione e valorizzazione di tale patrimonio che è il frutto di millenni di storia, la luce di una grande civiltà che ha saputo fruttificare nel corso di secoli e secoli.

Bibliografia

- BAGLIVI, G. (1764). *Opera omnia*. Venezia, Remondini.
- BARLETTA, R. (2010). *Acaya. Borgo, castello, dintorni*. Lecce, Edizioni del Grifo.
- BRAUDEL, F. (1976). *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*. Torino, Einaudi (trad. it.).
- BROODBANK, C. (2015). *Il Mediterraneo. Dalla preistoria alla nascita del mondo classico*. Torino, Einaudi (trad. it.).
- Castelli, torri ed opere fortificate di Puglia* (1974²), a cura di R. De Vita. Bari, Adda.
- Castrum Minervae* (2009), a cura di F. D'Andria. Galatina, Congedo.
- CAVALLERA, G.U. (2015). *Dove Platone riceve il battesimo. La formazione come fondamento nell'Impero Romano d'Oriente*. Milano-Udine, Mimesis.
- CAVALLERA, G.U. (2017). *Il carne di Giorgio di Gallipoli per l'arrivo dell'imperatore Giovanni III Doukas Vatatzes*, in *Fides et pulchritudo simul*. Scritti in memoria di mons. Grazio Gianfreda, a cura di H.A. Cavallera e Q. Gianfreda. Lecce, Edizioni del Grifo.
- CAVALLERA, G.U. (2018). *Il viaggio di Tricás*. Tricase, Youcanprint.
- CAVALLERA, H.A. (2011). *Elémire Zolla. La luce delle idee*. Firenze, Le Lettere.
- CORSI, P. (2002). *Ai confini dell'impero. Bisanzio e la Puglia dal VI all'XI secolo*. Bari, Biblios.
- COSI, G. (1992). *Torri marittime di terra d'Otranto*. Galatina, Congedo.
- COSTANTINI, A. – NOVEMBRE, D. (1984). *Le masserie fortificate del Salento meridionale*. Lecce, Adriatica editrice salentina.
- Dal Giglio all'Orso. I Principi d'Angiò e Orsini del Balzo nel Salento* (2006), a cura di A. Cassiano, B. Vetere. Galatina, Congedo.
- D'AQUINO, C. (2006). *I Messapi. Il Salento prima di Roma*, Cavallino (Lecce), Capone.
- DE MARTINO, E. (1958). *Morte e pianto rituale*. Torino, Einaudi.
- Dizionario dialettale del Salento* (2011), a cura di p. G.B. Mancarella, P. Parlangeli, P. Salamac. Lecce, Edizioni del Grifo.
- Elémire Zolla. Il conoscitore di segreti. Una biografia intellettuale* di G. Marchianò (2012²). Venezia, Marsilio.
- ERODOTO e TUCIDIDE (1990). *Storici greci*. Firenze, Sansoni.
- GIANFREDI, G. (1997⁶). *Otranto nella storia*. Lecce, Edizioni del Grifo.

HERVÉ A. CAVALLERA

- GIANFREDA, G. (2008¹⁰). *Il mosaico di Otranto. Biblioteca medioevale in immagini*, a cura di Q. Gianfreda. Lecce, Edizioni del Grifo.
- Il *grande Salento per immagini. Gallipoli: storia, cultura, tradizioni* (2015). Testi di E. Pindinelli. Melendugno, Il Salentino.
- I Messapi* (1993). Atti del trentesimo Convegno di studi sulla Magna Grecia (Taranto-Lecce, 4-9 ottobre 1990). Istituto per la storia e l'archeologia della Magna Grecia.
- La parola si fa immagine. Storia e restauro della basilica orsiniana di Santa Caterina a Galatina* (2005), a cura di F. Russo. Venezia, Marsilio.
- NATALI, F. (2007). *Gallipoli nel Regno di Napoli dai normanni all'unità d'Italia*. Galatina, Congedo.
- NOVEMBRE, D. (1993). *Geografia del Salento. Scritti "minori"*. Galatina, Congedo.
- ORLANDI, F.M. (1988). *Dell'arte del pelacane e della valonea*, a cura di H.A. Cavallera. Lecce, Edizioni del Grifo.
- Otranto nel Medioevo tra Bisanzio e l'Occidente* (2007), a cura di H. Houben. Galatina, Congedo.
- PAIS, E. (1894). *Storia della Sicilia e della Magna Grecia*. Torino-Palermo, Clausen, vol. I.
- PAIS, E. (1933). *Storia dell'Italia antica e della Sicilia per l'età anteriore al dominio romano*, II ed. interamente rifatta. Torino, UTET, vol. I.
- PANICO, L. (2004). *Dolmen, Menhir, Specchie. Viaggio fra le pietre e i megaliti del Salento*. Lecce, Edizioni del Grifo.
- PANICO, P. (2007). *Società e Nobiltà a Tricase (secoli XVI e XVII)*. Tricase, Edizioni dell'Iride.
- PARISCIANI, G. (2009²). *San Giuseppe da Copertino (1603-1663) alla luce dei nuovi documenti*. Osimo, Donare pace e bene.
- PARLANGELI, O. (1978). *Scritti di dialettologia*, a cura di G. Falcone e G.B. Mancarella. Galatina, Congedo.
- PRESTA, G. (1988-89). *Opere*, 2 voll., a cura di H.A. Cavallera. Lecce, Edizioni del Grifo.
- ROBOTTI, A. (2017). *Dimore a Leuca nel paesaggio di due mari*. Lecce, Grifo.
- ROHLFS, G. (1976). *Vocabolario dei dialetti salentini*, 3 voll. Galatina, Congedo (trad. it.).
- SCARASCIA, A. (2014). *Tricase. Nuovi studi e documenti*. Lecce, Edizioni Grifo.
- SILVA P. (1941). *Il Mediterraneo. Dall'unità di Roma all'Impero italiano*. Varese, Istituto per gli Studi di Politica internazionale, vol. I.
- TONI, A. (2017). *La Basilica di Santa Caterina d'Alessandra a Galatina: arte per lo spirito*, in *Fides et pulchritudo simul.*, cit.
- "Unde boat mundus quanti fuerit Boamundus". Boemondo I di Altavilla* (2015), a cura di C.D. Fonseca e P. Leva. Bari, Società di Storia Patria per la Puglia.
- WHITEHEAD, A.N (1961). *Avventure d'idee*. Milano, Bompiani (trad. it.).
- ZOLLA, E. (1985³). *Aure. I luoghi e i riti*. Venezia, Marsilio.

L'Assunta di De Mura e il vescovo Filomarino a Gallipoli. Trionfi artistici, committenza illuminata e un Castrum Doloris da documenti inediti

The Assunta by De Mura and the bishop Filomarino in Gallipoli. Artistic triumphs, illuminated commissions and a Castrum Doloris from unpublished documents

VINCENZO RIZZO

Abstract

Il contributo tratta di una rievocazione del vescovo Filomarino di Gallipoli (1704-1748) che arricchì la cattedrale ed altre chiese di monumenti insigni tra cui la tela dell'Assunta di Francesco De Mura.

The contribution is a re-enactment of the bishop Filomarino of Gallipoli (1704-1748) who enriched the Cathedral and other churches of the town with famous monuments including the canvas of the Assunta by Francesco De Mura.

Keywords

Filomarino, Gallipoli, De Mura.

Elegiaca, rapsodiaca e anche innovativa sotto il profilo iconografico-spaziale è la appena restaurata *Assunta* dell'Episcopio di Gallipoli, che fu, come da documenti inediti raggruppati, eseguita per la *Congregazione dei Nobili* della città nel 1738 e pagata la ragguardevole cifra di 500 ducati [Pasculli Ferrara, 1981, 49]. Pressoché poco e di più pertinente è stato scritto sullo straordinario capolavoro del 42enne De Mura che qui delineiamo sotto il profilo di una più attenta lettura storico critico stilistica [Rizzo, 1978; Rizzo 1980], oltreché punto di riferimento per i rapporti tra Gallipoli e Napoli, centri euro-mediterranei, nel settore delle arti figurative, con la presenza di protagonisti di entrambi i siti nella storia gallipolina.

Chi conosce, come il sottoscritto, l'ampia e inesausta produzione poetica del prolifico maestro, il Solimena [Rizzo 1990], sa bene che, a monte di questo abbondevole soggetto religioso, dedicato alla *Gloria di Maria*, si pone la straordinaria, assai poussiniana tela del transetto della Basilica del Carmine Maggiore di Napoli che Solimena dipinse nel 1708 per i carmelitani (l'anno successivo De Mura divenne suo allievo e rimase con lui oltre venti anni).

Come si sa, Solimena apprezzava molto la pittura innovativa sia del Lanfranco sia del Poussin sino al punto che, come informa B. De Dominici, agli allievi migliori e più dotati che si presentavano da lui, per apprendere il difficilissimo mestiere di Pittore diceva «che per lo studio d'un Pittore basterebbero le stampe di Nicolò Pussino [Schleier 2000], essendo maestro del gusto moderno del quale occorre tener studio» [De Dominici 1742-1744, 579, 631, 633].

Nella tela di Solimena al Carmine di Napoli, infatti, dove la Vergine appare in piedi sulle nuvole, la si vede sorretta, con beltà inaudita, da due venusti Angeli giovinetti, che pressoché la "proteggono", superbi nella loro antica bellezza, orgogliosi di tanto onore a loro concesso. Sotto, alla base della tela, in modo minimale, ma assai realistico, si scorge l'avello aperto, da cui fuoriesce il bianchissimo sudario e l'Apostolo Giovanni, che a volto diretto verso il cielo si illumina nel vedere la Madonna che ascende leggera. A colpire in modo specifico la nostra convinzione è

VINCENZO RIZZO

la totale soavità del volto della Vergine, appena assunta in cielo, uno sguardo che acquieta, che rasserena, che avvince, che il guardante non si stanca mai di ammirare. La tela purtroppo è assai sporca dalla fuliggine del tempo, un urgente restauro accurato ci rivelerebbe una delle meraviglie della pittura napoletana del primo Settecento [Carotenuto 2015].

La tela del De Mura (del 1737-38) invece realizzata per la eletta Congregazione dei Nobili di Gallipoli, ora nell'Episcopio della città, anche se più attualizzata al nuovo gusto pittorico emergente, cioè ad un più spigliato rococò, mostra la Vergine al sommo della tela, comodamente assisa su un gruppo bianchissimo di nuvole, quasi condotta da due magnifici e superbi Angeli giovinetti dalle ali aperte, e sorridenti. Giova sottolineare che, al De Mura per volontà del re Borbone, erano note le statue e gli affreschi di Pompei ed Ercolano, che venivano progressivamente acquisite ininterrottamente, onde permettergli di escogitare sistemi di restauro delle opere tra cui due *Angeli giovinetti* che costituiscono uno dei punti di forza dell'intera opera e, sotto, dinnanzi al sarcofago aperto, al sommo dei tre gradini della ascendente scalinata, alla visione del luminoso sudario che Giovanni innalza, i volti e le mani sgomente degli undici Apostoli, avvolti dalla sinfonia incomparabile dei loro musicali panneggiamenti; poi, in alto, Cherubini e Serafini che, estasiati, accompagnavano la Vergine nel più alto dei Cieli.

Quest'opera, come detto, si ispira palesemente alla tela di Solimena, di medesimo soggetto (1708) nell'abside del Carmine Maggiore, densa di effluvii poussiniani, un capolavoro autentico di inventiva poetica e sentimentale (con rimando alle carte di musica di Scarlatti o di Pergolesi) che assurge a capolavoro della pittura occidentale del Settecento. Onde però comprendere, e meglio analizzare e valutare la tela gallipolina, è necessario, sintetizzare, per sommi capi, i momenti operativi essenziali della produzione demuriana prima e dopo di quegli anni di densa creatività [Rizzo 1978; Rizzo 1980; Rizzo 1990].

A latere dell'*Assunta* di De Mura a Gallipoli si erge la notevole figura storica del vescovo Oronzo Filomarino (od Oronzio come riportano i documenti), che durante il lungo percorso del suo Episcopato, si rese promotore e committente di numerose opere d'arte, per abbellire la cattedrale, ed anche alcune chiese vicine, e non è da escludersi che Oronzio ebbe parte, a mio convinto parere, nella committenza dell'*Assunta* demuriana, giacché essa fu ordinata dalla *elitaria Congregazione dei Nobili della città*. Il potente vescovo, venuto da Napoli, apparteneva ad una delle famiglie aristocratiche della metropoli, e che egli stesso ebbe come suo antenato il Cardinale di Napoli Ascanio Filomarino. Come, si sa, fu questo tra i più importanti collezionisti di opere d'arte dei suoi tempi, quasi alla pari dell'Anversano, mercante ed esperto (e proprietario di ben 62 navi nel porto di Napoli) *Gaspare Romer*, il quale tra le sue opere possedeva un meraviglioso Rubens, dei Reni, dei Van Dick, Tiziano, ecc. in questi giorni esposti a Napoli, a Palazzo Zevallos a Toledo.

È il caso qui annotare che, a guardare l'*Assunta* di Gallipoli, vengono in mente alcuni particolari dell'immensa tela (oltre 10 metri di lunghezza e 6 di larghezza) che Solimena realizzò, come detto innanzi e che ora splende con le sue cornici originali (su disegni di Solimena medesimo) in un museo parigino; tela enorme di cui parla ampiamente lo storico B. De Dominici, nelle sue *Vite* del 1742-44, rappresentante *La vittoria delle Virtù sui vizi* [Rizzo 2017].

Ora, questa tela sbalorditiva realizzata in vecchiaia da Solimena (contava nel 1732 circa 75 anni), un artista ancora glorioso e denso di forza inventiva e di sfolgorante Poesia, venne realizzata in contemporanea con due ovali di De Mura da esporre nello stesso salone delle feste, che il principe di San Nicandro commissionò al grande allievo; dunque De Mura, che non faceva più parte, del *team* di Solimena, questa immensa tela la vide, la ammirò, la studiò e secondo me se ne ricordò quando ebbe a dipingere l'*Assunta* di Gallipoli, dove oltre al

Poussin, egli si ricordò, appunto, anche di Solimena, cioè, in modo specifico, della *Pallade attorniata dagli Eroi e dai Miti*, (tutti visti in una colta accezione che rimandava direttamente alla *Scienza Nuova* di G.B. Vico, la seconda edizione che vide la luce nello stesso anno, il 1731) [Rizzo 2017, in corso di stampa].

Una tela, questa di Solimena ora a Parigi, di una bellezza pittorica indicibile, di un Cielo denso di suggestioni, che dagli azzurri celestiali trascolora nei gialli dorati e nei verdini vegetali come quelli di Giacomo del Po, morto sette anni prima, dove si accumulano pressoché tutti i miti del Mediterraneo: Virtù, Vizi, Angeli, Allegorie, Muse, Dei e Dee, la statuaria antica (tra cui l'Ercole Farnese dopo le fatiche e Minerva), rapaci Aquile plananti, e dove grandeggia, tra i vorticosi e festosi Cherubini ed Amorini, ed accanto ai numerosi Vizi aggrovigliati, un aguzzino feroce che, armato di lunga spada, ha appena staccato la testa ad un malcapitato, e ne sorregge la testa con la chioma, e nella cui fisionomia si può intravedere il volto di De Mura, che da qualche anno aveva abbandonato, all'epoca, il grandissimo suo maestro, e l'incidente, certo, non era piaciuto all'Abate, che più di prima, aveva bisogno allora di collaboratori di pregio, che lo sostituissero nelle varie imprese [Rizzo 1997; Rizzo 1999, 183; *Lorenzo e Dom. Antonio Vaccaro*, 2001].

Tornando all'illustre Vescovo settantenne ovvero a Oronzio Filomarino giova sottolineare che lasciò le angustie di questa Terra, prima del 14 agosto 1748 poiché furono pagati 120 ducati ai Cappuccini di Pozzuoli, per 120 S. Messe e ducati 14 per 140 S. Messe, ai Francescani di S. Maria degli Angeli alle Croci di Napoli, per complessive 260 Messe. Il 9 dicembre 1748 successivo si pagarono le ingenti spese per il trasporto a Napoli delle sue spoglie, onde seppellirlo, a cura del fratello Antonio, esecutore testamentario, nella vistosa tomba di famiglia ai SS. Apostoli di Napoli, al di sotto del meraviglioso Cappellone disegnato da Francesco Borromini, commissionato e pagato 100 anni prima dal suo antenato combattivo il Card. Ascanio, grande collezionista di opere d'arte [].

Per quanto concerne il Vescovo Filomarino, si può annotare che la chiesa napoletana dei SS. Apostoli, è a pochi passi dell'immenso Palazzo Arcivescovile, che sopra i suoi tre fastosi portali mostra due ampie epigrafi nelle quali si comunica ai posteri che, negli anni 1640-1643 Ascanio Filomarino, Cardinale di Santa Romana Chiesa, aveva magnificamente retto e decorato quell'immenso palazzo, a ridosso della Cattedrale, ad onore anche, oltre che suo, dei Presuli che gli sarebbero succeduti nel tempo.

E così le fastose esequie «del quondam Monsignore Don Oronzio Filomarino, Vescovo di Gallipoli», prima per via mare da Gallipoli a Napoli, poi da S. Agostino degli Scalzi ai SS. Apostoli, di cui si occupò certo Gaetano Giuliano alias Patano, «con l'ingignatura di 133 torce a 4 lumi, per complessive 532 Lumi o Candele» costituirono anche, soprattutto per il viaggio da Gallipoli a Napoli, via mare e «per la Storia delle Arti e delle città Gallipoli e Napoli, nel paesaggio costiero, per i rapporti paesistici e storici, e la cultura e l'Arte tra Mezzogiorno e Mediterraneo in età moderna» un esempio illustre d'un personaggio cospicuo, che per 50 anni, come fu certamente Oronzio Filomarino, che si occupò, con geniale determinazione, di abbellire ed arricchire Gallipoli ed altri luoghi sacri, di splendidi manufatti artistici che chiunque, ancora oggi, può recarsi ad ammirare [Rizzo, in corso di stampa].

Densi di storia, i Filomarino furono famiglia di antiche tradizioni culturali [Croce 1956; Croce 1959; Croce 1965; Croce 1968] - che si erano distinti per la loro dedizione alla vita militare ed ecclesiale - si prodigavano per rendere più splendidi i luoghi sacri presso cui erano assegnati. È da considerare automatico che, nel novembre 1748, le spoglie del Vescovo Oronzo, dopo un percorso così lungo e solenne, dalla città di mare Gallipoli alla città di mare Napoli, entrambi centri euro-mediterranei, prima della sepoltura nella immensa cripta ai SS.

VINCENZO RIZZO

Apostoli (dov'erano sepolti, oltre agli antenati illustri, il Cardinale Ascanio, anche il Poeta preferito del Re Sole Luigi XIV, *Giovanbattista Marino*, morto a 56 anni il 26 marzo 1625) ricevesse l'ultimo saluto liturgico spettacolare d'un *Castrum Doloris*, elevato al centro della Chiesa, ed alto vari metri, tra i fulgidi capolavori, pittorici e scultorici, di Solimena, del Po, Borromini, il berniniano Bolgi (1642), il Lanfranco (1645), il Sanfelice, ecc.

E come sempre accade in tali momenti, allorché Antonio Filomarino dovette accompagnare la venerata salma del fratello Vescovo, il passare innanzi ai meravigliosi, centri costieri mediterranei, diventò per davvero *la voyage de la mémoire*, proustianamente inteso, lui Antonio, che chi sa quante volte aveva fatto visita all'insigne suo fratello carnale, nei quasi 50 anni di episcopato, e che poteva ora rivedere quei luoghi, forse per l'ultima volta, sul filo della più profonda nostalgia per la perdita dell'adorato congiunto, che aveva lasciato ricca di opere d'arte la cattedrale di Gallipoli beneamato dai suoi devoti abitanti e collaboratori.

Bibliografia

- CROCE, B. (1956). *Uomini e cose della vecchia Italia*, due voll.
CROCE, B. (1959). *Storie e leggende napoletane*. Bari, Laterza.
CROCE, B. (1965). *Storia del Regno di Napoli*. Bari, Laterza.
CROCE, B. (1968). *La rivoluzione napoletana del 1799*. Bari, Laterza.
DE DOMINICI, B. (1742-1744). *Vita del Cavalier Francesco Solimena, Pittore ed Architetto detto l'Abate Ciccio Solimena e dei suoi discepoli*. Napoli.
PASCULLI FERRARA, M. (1981). *Aggiunta pugliese a F. De Mura*, in «Napoli Nobilissima», fasc. I-II, gennaio-aprile.
RIZZO, V. (1978). *L'opera giovanile di F. De Mura*, in «Napoli Nobilissima», vol. XVII, fasc. III, maggio-giugno, pp. 193-113 (22 ill.ni e 10 doc. inediti).
RIZZO, V. (1980). *La maturità di F. De Mura*, in «Napoli Nobilissima», vol. XIX, fasc. I-II, gennaio-aprile, pp. 29-47 (17 ill.ni e 14 documenti inediti).
RIZZO, V. (1990). *Il Berninismo e l'Eclettismo in Francesco Solimena, Documenti ed opere inedite*, in Angelo e Francesco Solimena, *due culture a confronto*, catalogo del Convegno organizzato dal Ministro dei Beni Culturali e Ambientali, Soprintendenza dei beni Ambientali Architettonici, artistici e storici di Salerno ed Avellino. Napoli, F. Fiorentino Editore, pp.149-154, 31 documenti inediti.
RIZZO, V. (1997). *Ferdinando Vincenzo Spinelli, un Principe di respiro europeo*. Napoli, 600 documenti.
RIZZO, V. (1999). *Ferdinandus Sanfelicius Architectus Neapolitanus*. Napoli, 430 documenti inediti.
RIZZO, V. (2001). *Lorenzo e Dom. Antonio Vaccaro, Apoteosi di un binomio*. Napoli, Altrastampa Edizioni, 800 documenti inediti.
RIZZO, V. (2017). *La genesi della "ragion poetica" nella Pittura di Francesco De Mura, l'intenso apprendistato nel ventennio presso Solimena. Statuaria e pittura antica nella sua cultura. La committenza gesuitica. L'amicizia con G. B. Vico e l'influenza di Nicolas Poussin*, in Atti del Convegno scientifico De Mura e il '700, fasto e galanterie dalla Nunziatella alle Corti Europee (25 ottobre 2017).
RIZZO, V. (2017, in corso di stampa). Conferenza al Real Monte Manso di Scala, *La Committenza gesuitica*, febbraio (ivi comprese le opere della vecchiaia dell'Artista).
RIZZO, V. (in corso di stampa). *La Internazionalizzazione delle Arti a Napoli in concomitanza con le tele di De Mura*, 34 tele didascaliche per i santuari di Gerusalemme.
SCHLEIER, E. (2000). *Giovanni Lanfranco, in L'Idea del Bello, viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*. Roma, De Luca, Roma, tomo II.
SIMONA, C. (2015). *Francesco Solimena: dall'attività giovanile agli anni della Maturità (1674-1710)*.

Elenco delle fonti archivistiche

Archivio Storico del Banco di Napoli, Fondazione.

Banco del SS. Salvatore, Giornale copiapolizze di Cassa. Matr. 996, 26 settembre 1737, p. 181 retro: 2942. *A Don Gennaro Storti, Ducati 100 e per esso a Francesco Della Mura a compimento di ducati 350 atteso li altri 250 li ha ricevuti in più volte, parte in contanti, parte con polizze e parte per Banco di S. Giacomo con fede di credito, e detti ducati 350 se li pagano a conto del Quadro che detto Della Mura sta facendo di sua propria mano della SS. Vergine dell'Assunta della Congregazione dei Nobili della città di Gallipoli.*

Banco di S. Maria della Pietà, Giornale copiapolizze di Cassa, Matr. 1948, 14 agosto 1748:

862, a don Paolo Cattaneo, Ducati 12 e per esso al Reverendo Padre don Luigi M. da Napoli, Guardiano dei Padri Cappuccini di Pozzuoli e sono per 120 Sante Messe dovrà far celebrare dai suoi Religiosi per l'Anima del quondam Monsignore don Oronzio Filomarino, Vescovo fu di Gallipoli, e detto pagamento da esso si fa in nome e conto e parte e ordine di don Antonio Filomarino Esecutore testamentario e Fratello di detto quondam Monsignore e di danaro ereditario del medesimo, inventariato e consegnato a esso suddetto dal Signor Amato Prudente e li pagassimo con firma autentica e Fede di Celebrazione di Sante Messe, in dorso fede di celebrazione dette Messe, e firma autentica di don Giuseppe Maria da Napoli, Guardiano suddetto, per mano di Notar Agostino Lanzetta di Napoli e girata del Conte don Gioacchino Antonio Piatto a Domenico Sabato per altritanti.

Banco di Santa Maria della Pietà, Giornale copiapolizze di Cassa, Matr. 1948, 7 novembre 1748:

1252, a don Paolo Cattaneo, ducati 14 e per esso al Padre Guardiano di Santa Maria degli Angeli alle Croci, dei Padri riformati di San Francesco e sono per 140 Sante Messe celebrate alla ragione di un carlino l'una per l'Anima del quondam don Oronzio Filomarino, fu Vescovo di Gallipoli, e detto pagamento lo fa ad esso per ordine di don Antonio Filomarino, Esecutore testamentario del medesimo Vescovo come ricevuto da ordine precedente per il danaro ereditario, come da esso inventariato, per la celebrazione delle 140 predette sante Messe, con girata di Fra Ludovico di Napoli Guardiano, con la firma autentica fa fede per la celebrazione di dette Messe giusta firma Notar Giuseppe Vernettozzi di Napoli, a Giacomo Oliva per altritanti.

Banco di Santa Maria della Pietà, Giornale copiapolizze di Cassa, Matr. 1949, 9 dicembre 1748:

1252. A don Paolo Cattaneo ducati 57 e per lui ha Gaetano Giuliano alias Patano, sono a soddisfazione dello sfrido ed ingignatura di 133 Torce a 4 lumi servite per l'accompagnamento ed Esequie del quondam Monsignore don Oronzio Filomarino Vescovo di Gallipoli da Sant' Agostino degli Scalzi sino al Venerabile Monastero e Chiesa dei SS. Apostoli in soddisfazione altresì della Cassa di Castagno impiombata con due chiavi, e di loro Mascature con Mappe lunghe di palmi 8 da situarsi di dentro la Mitria, impiombatura e porto di detta Cassa, appresso le Esequie, varetta indorata, e coltre di velluto rosso nuovo, fatiche di Beccamorti, e di porto e riporto di robbe, et ogni altro occorso secondo la nota del medesimo Giuliano, vista ed accordata, con la somma di ducati 57.3.10 e tale pagamento a lui si fa il nome e parte di detto don Antonio Filomarino, Esecutore testamentario e Fratello di detto quondam Monsignor Oronzio Filomarino e di danaro ereditato del medesimo, inventariato e consegnato ad esso da donna Anna Prudente e con detto pagamento resta soddisfatto, e a lui per altritanti.

Evoluzione urbana e immagine del paesaggio sorrentino tra Sette e Ottocento *Urban evolution and image of the Sorrento landscape between the eighteenth and nineteenth centuries*

ALFREDO BUCCARO

Università di Napoli Federico II - CIRICE

Abstract

Tra la seconda metà del Settecento e l'età preunitaria, il processo evolutivo della rete viaria costiera appare destinato a mutare l'approccio iconografico e, quindi, la fruizione del paesaggio sorrentino. Quei luoghi verranno fatti oggetto di rappresentazioni che, a differenza di quelle tradizionali, riprese prevalentemente dal mare, cominceranno a 'penetrare' negli insediamenti, specie con l'apertura del nuovo nastro viario da Castellammare a Sorrento, inaugurato nel 1839, offrendo inedite vedute di quegli abitati: pur violando, in qualche modo, la loro secolare intimità, favoriranno la scoperta delle straordinarie peculiarità urbanistiche e architettoniche di quel paesaggio.

Between the second half of the eighteenth century and the pre-Unity age, the evolution of the coast road network is destined to change the iconographic approach and the fruition of the Sorrento landscape. These sites will be subjects of new views that, unlike the older ones mainly taken from the sea, will begin to "penetrate" the settlements, especially with the opening of the new road from Castellammare to Sorrento, inaugurated in 1839: this road offers the way of new iconographies of these places from the ground, though violating, in some way, their secular intimacy; but they will favor the discovery of the extraordinary urbanistic and architectural peculiarities of that landscape.

Keywords

Sorrento, iconografia, paesaggio.

Sorrento, iconography, landscape.

Introduzione

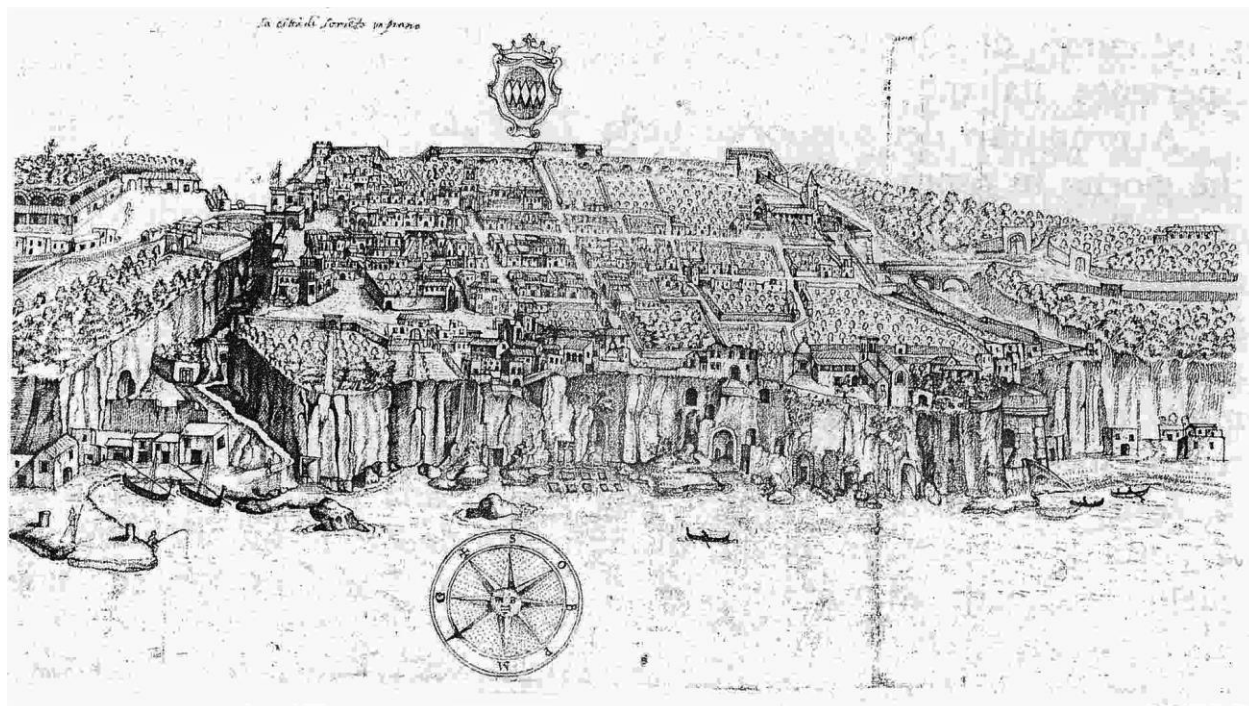
I risultati della politica attuata nel campo delle opere pubbliche e delle infrastrutture nel primo periodo borbonico furono ereditati dal governo napoleonico a partire dal 1806. In particolare Ferdinando IV, prima della cieca reazione post-rivoluzionaria, negli anni '80 aveva promosso iniziative certamente aggiornate in relazione al dibattito illuminista europeo: basti pensare a quanto attuato per la colonia operaia di San Leucio, per quelle agricole e marinare in molti luoghi del Regno o alla creazione dei primi impianti carcerari ispirati ai nuovi principi di redenzione dei reclusi, come a Ventotene. Ma furono le grandi riforme avviate da Giuseppe Bonaparte e, soprattutto, da Murat a segnare il passaggio decisivo verso uno Stato moderno, in cui si vollero ridimensionare i soprusi ecclesiastici e cancellare quelli feudali, per privilegiare le opere pubbliche e quanto potesse favorire il libero scambio, il commercio, lo sviluppo economico. Così anche quando, con la Restaurazione, tutto sembrò in procinto di essere cancellato, il reduce re Ferdinando non poté far altro che proseguire su quella traccia: per merito di un personaggio di grandissima levatura professionale e morale, come fu il Direttore generale di Ponti e Strade Carlo Afan de Rivera, e di uno staff di ingegneri di raro spirito di servizio, fino all'Unità si porterà innanzi un processo di infrastrutturazione del territorio che,

ALFREDO BUCCARO

lungi dal risolvere i secolari problemi di un Mezzogiorno fortemente disastroso nei secoli del vicereame, favorirà il raggiungimento di autentici primati in campo scientifico e tecnologico.

1. La politica urbanistica dell'età preunitaria

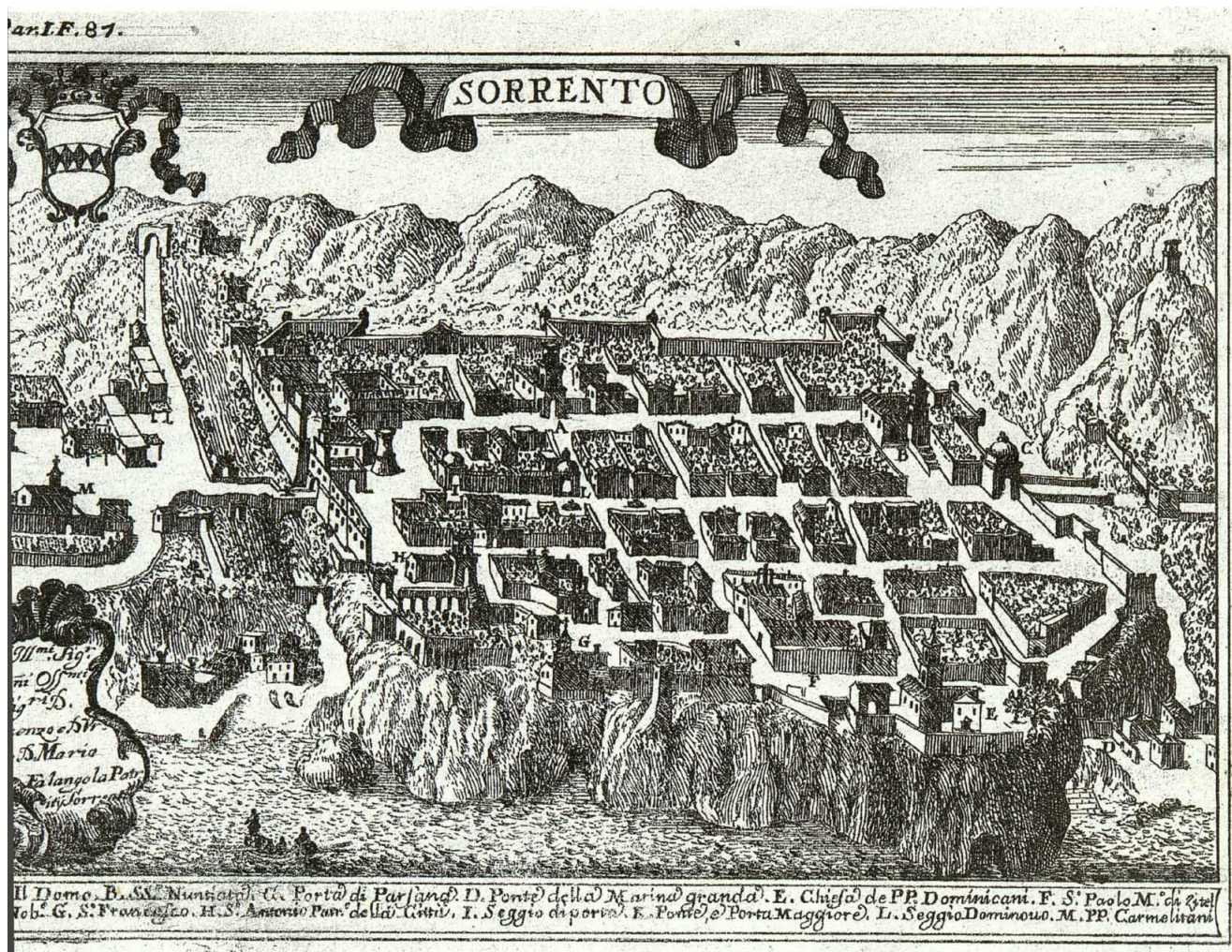
Il sistema di nuove arterie di comunicazione dei comuni della penisola sorrentina tra loro e con la capitale tra gli anni '20 e i '50 si distinse per l'importanza del programma e per i benefici che ne sarebbero conseguiti. Lo 'scacchiere' di tali infrastrutture fu predisposto sin dal 1806 con la previsione di un collegamento Maiori-Amalfi che, valicando la penisola fino a Meta, avrebbe raggiunto Castellammare e infine Gragnano. Certo, in principio furono molte le perplessità e persino le opposizioni da parte delle popolazioni costiere, dedite da sempre alle attività mercantili con le località del golfo e, soprattutto, con la capitale, che esse videro minacciate dalla nascita di un collegamento via terra. Ma nel 1810 il progetto di Bartolomeo Grasso, ingegnere capo del Corpo di Ponti e Strade, per un collegamento Amalfi-Atrani-Minori-Maiori-Tramonti-Valico di Chiunzi-Nocera era ormai approvato, sebbene per il prolungamento fino a Vietri, e la conseguente diretta comunicazione della strada costiera con quella delle Calabrie, bisognerà attendere ancora un quarto di secolo; così pure per la strada Castellammare-Sorrento che, concepita sin dal 1816, fu decretata solo con decreto del 13 marzo 1832 da Ferdinando II, inaugurata il 14 giugno 1834 e completata entro il 1839 su progetto dell'ingegnere Luigi Giordano. La strada suscitò le perplessità iniziali dei Borbone per motivi militari, pensandosi alla conseguente accessibilità della capitale attraverso i centri della penisola; ma, anche in relazione ai lavori in atto per il porto di Castellammare e alla conseguente necessità di manodopera specializzata proveniente dalla penisola, Ferdinando fu spronato a prevedere il nuovo collegamento. Inoltre gli abitanti del Piano e della costiera vedevano nella strada di collegamento con Napoli una via importante di smercio e consumo della locale produzione agricola, industriale e artigianale.



1: Anonimo (attr. Fr. A. Rocca), *La città di Sorieto in Piano*; inchiostro, 1584 ca. Roma, Biblioteca Angelica (da de Seta- Buccaro).

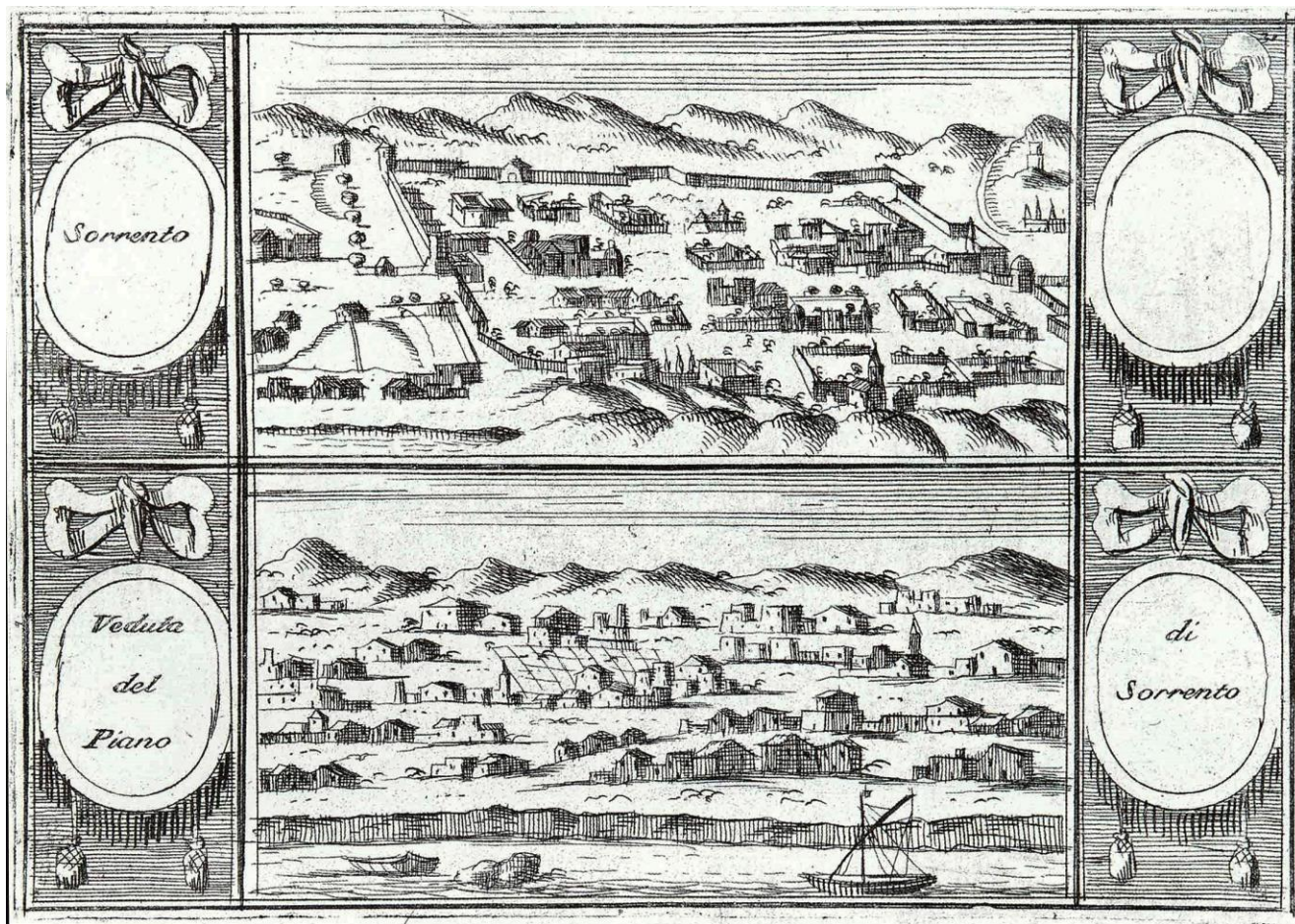
Dopo la realizzazione, non si verificherà alcuna crisi della cantieristica e dei traffici mercantili, che restarono i più convenienti, specie per le quantità di merci che si potevano caricare e portare nei vari scali del golfo e anche più lontano; d'altro canto, l'arteria promuoverà lo sviluppo del turismo e della villeggiatura della borghesia napoletana già nel corso della prima metà dell'Ottocento: alle residenze tradizionali di marinai e armatori si aggiunsero le ville dei napoletani. La strada favorirà anche la nascita di nuove piazze in corrispondenza degli antichi insediamenti del Piano, come a Vico, a Meta, a S. Agnello e a Sorrento: qui, abbattuta la porta del Piano, si cominceranno a demolire le mura e a colmare il vallone esistente, conformandosi nei decenni postunitari la piazza Tasso.

Questo dunque il quadro evolutivo della rete viaria, destinato a mutare l'approccio iconografico e, quindi, la fruizione del paesaggio costiero nel corso dell'Ottocento. Quei luoghi verranno fatti oggetto di rappresentazioni che, a partire da quelle settecentesche, riprese prevalentemente dal mare, cominceranno per così dire a 'penetrare' negli insediamenti proprio grazie al nuovo nastro viario, offrendone inedite vedute da terra: pur violando, in qualche modo, la loro secolare intimità, favoriranno per la prima volta la scoperta delle straordinarie peculiarità urbanistiche e architettoniche di quel paesaggio.



2: G.B. Pacichelli, Veduta di Sorrento a volo d'uccello (in Id., *Il Regno di Napoli in prospettiva*, 1703).

ALFREDO BUCCARO



3: Ignoto, Veduta di Sorrento a volo d'uccello (in V. Coronelli, Teatro della Guerra, 1708).

2. L'iconografia prima e dopo le nuove strade preunitarie: il 'nuovo sguardo' sulla penisola

La penisola sorrentina era rimasta in parte fuori dal circuito dei viaggiatori sei-settecenteschi proprio a causa delle difficoltà di collegamento con Napoli. Solo in epoca successiva, infatti, Sorrento diventerà luogo privilegiato di villeggiatura e tappa d'obbligo per i viaggiatori del *Grand Tour*. Ma già nei due secoli precedenti non erano mancate rappresentazioni dei luoghi peninsulari da parte di cartografi, vedutisti e illustratori di atlanti: le prime rappresentazioni risalgono infatti alla seconda metà del Cinquecento e, pur essendo anonime, vanno attribuite, in base agli studi più recenti, alla cura del frate Angelo Rocca, che tra il 1583 e il 1584 compì un lungo viaggio nel Regno delle Due Sicilie. La veduta a volo d'uccello denominata *La città di Sorieto in Piano*, inedita fino al 1990, offre una descrizione dettagliata della città ripresa da nord, con l'ideale punto di vista posizionato in mare al centro del golfo. La fedeltà topografica con la quale il centro urbano è delineato all'indomani dell'invasione saracena del 1558 merita di essere sottolineata, soprattutto se si confronta tale veduta con quelle successive di Francesco Cassiano de Silva, Giovan Battista Pacichelli e Vincenzo Coronelli: la presenza della nuova cinta muraria fatta costruire proprio per scongiurare incursioni saracene consente di datare l'opera agli anni '70-'80 del XVI secolo, mentre l'esattezza con cui sono riportati il tessuto viario, gli edifici civili e religiosi, i borghi marinari, gli accessi e le principali porte urbane fanno del documento una testimonianza straordinaria della città del Tasso a quel tempo. Tale veduta, sebbene non siamo in grado di stabilire quale possa esserne stata

la diffusione, può comunque considerarsi un prototipo per le rappresentazioni della città dal mare redatte negli anni successivi. Tra queste è l'incisione di Cassiano de Silva contenuta nella guida di Domenico Antonio Parrino (*Di Napoli il seno cratere esposto agli occhi e alla mente de Curiosi, descrivendosi in questa seconda parte le Ville, Terre e Città che giacciono all'interno dell'uno e dell'altro lato dell'Amenissima Riviera*), edita a Napoli nel 1700, che raffigura anch'essa Sorrento serrata entro la cerchia delle mura e affacciata sull'alta falesia tufacea. Per Sorrento il punto di vista privilegiato è, a quell'epoca, sempre quello dal mare, e se la veduta del *Piano di Sorrento da Terra* (1703) pubblicata da Giovan Battista Pacichelli pare fare eccezione, nella sua più celebre e diffusa veduta di Sorrento egli mutua ancora una volta la scelta del punto di vista e il tipo di rappresentazione dall'anonimo autore del prototipo cinquecentesco: assieme alle altre incisioni di *Castelamare di Stabia*, *Vico Equense*, *Piano di Sorrento* e *Massa* dello stesso autore, quella di Sorrento restituisce, seppure senza il rispetto delle proporzioni né dei rapporti di scala e con una rappresentazione sommaria dei principali edifici civili e religiosi, l'immagine della città agli albori del XVIII secolo, prima cioè delle decisive e per molti aspetti invasive trasformazioni ottocentesche.

Le vedute di Pacichelli costituiscono anche le più antiche testimonianze iconografiche dei dintorni del principale centro della penisola, riportando, oltre al tessuto urbano con le principali emergenze architettoniche, i vicini casali o borghi rurali con le peculiarità naturalistiche e paesaggistiche, oltre che vari elementi di colore locale e di ambientazione. Negli stessi anni il frate geografo Vincenzo Coronelli pubblica nel suo atlante *Teatro della Guerra* (1708) quattro immagini di piccolo formato, molto approssimate rispetto a quelle di Pacichelli, relative alla città di Sorrento, ad una *Veduta del Piano di Sorrento*, e ad altre di *Castel à Mare di Stabia* e di *Massa Lobrense*. In seguito, soprattutto nelle rappresentazioni di Sorrento e Vico Equense, nuovi punti di vista tesi a offrire vedute parziali, romantiche e pittoresche, diventano i rinnovati *topoi* dell'iconografia dei luoghi. In particolare per Sorrento gli scorci delle marine, gli strapiombi rocciosi, gli approdi sulla costa sono i temi ricorrenti in alcune opere di Claude-Louis Châtelet (*Vue de la côte de Sorrente* e *Vue des Rochers Volcaniques*), artista francese che viaggerà per circa due anni nelle regioni del Sud al seguito di Dominique Vivant Denon, approntando i disegni per il celebre *Voyage Pittoresque de Naples et de Sicile* dell'abate de Saint-Non (1781-86). Poi, a partire dalla seconda metà del XVIII secolo, sull'onda del rinnovato interesse per le antichità che fa seguito agli scavi di Ercolano e Pompei, le affascinanti rovine archeologiche diventano un soggetto privilegiato da pittori e incisori: è il caso, per esempio, dell'incisione su rame acquerellata *Ruins of the Surrentum, or Villa of Pollius at Capo di Puolo* di Henry Swinburne o dell'acquatinta di Theodore Witting su disegno di Achille Vianelli de *La Peschiera di Pollione a Sorrento*.

Riguardano ancora la Penisola alcune importanti opere del celebre pittore tedesco Jacob Philipp Hackert, attivo presso la corte borbonica, eseguite tra il 1784 e il 1794. Di evidente cifra pre-romantica, esse rappresentano la bellezza selvaggia dei luoghi con le alte falesie (à *Sorrento* e *Felsen beltade ben Sorrento*) e la nitida immagine di un controverso *Approdo di Alimuri* (in realtà Marina Piccola di Sorrento), in cui prevale l'attenzione per la topografia dei luoghi e la stratigrafia della roccia che strapiomba a mare, unitamente alla felice resa dell'atmosfera limpida e del mare cristallino. Un'altra veduta sorrentina hackertiana (*Autunno. Vista su Sorrento, il golfo e le isole*) offre un'immagine della città da sud, ossia da un punto di vista insolito che consente all'artista di rappresentare, in una sequenza di successivi piani paralleli, una scena agreste, il territorio extra-moenia con la sua florida vegetazione, il compatto nucleo urbano, il mare e, più in lontananza, il profilo delle isole di Procida e Ischia; invece la veduta di Vico Equense, eseguita con la tecnica dell'inchiostro acquerellato, offre

ALFREDO BUCCARO

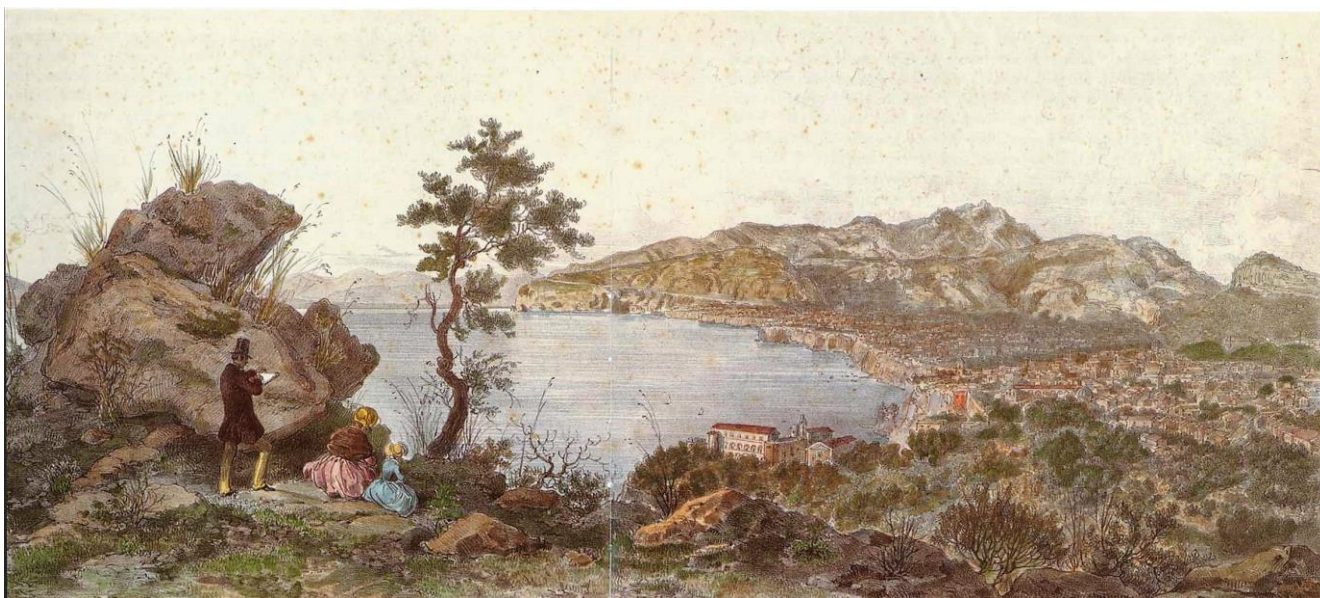
una visione parziale e di gusto impressionistico della città dal mare, con l'ex Cattedrale o chiesa dell'Annunziata posizionata sul ciglio del costone e le case dei pescatori in basso sull'arenile: inquadratura che sarà ripresa poco dopo da Philippe Coignet nella sua *Vue prise à Vico*.



4: J.Ph. Hackert, *Veduta di Sorrento e del Golfo*; olio su tela, 1784. Colonia, Wallraf-Richartz Museum (da de Seta- Buccaro).



5: J.Ph. Hackert, *Veduta della Marina Piccola di Sorrento*; olio su tela, 1794. Caserta, Palazzo Reale (da de Seta- Buccaro).



6: Th. Uwins, *Sorrento dal Capo*; stampa acquerellata, 1824-31. Sorrento, collez. privata (da de Seta- Buccaro).

Altre vedute peninsulari, in cui si conciliano gli aspetti topografici e descrittivi con quelli pittoreschi, sono inserite nei *Souvenirs du Golfo de Naples recueillis en 1808, 1818 et 1824* di Lancelot-Théodore Turpin de Crissé, tra le quali vanno segnalate *Petit port de Sorrento* e *Port de Piano di Sorrento*, che di certo costituiscono un modello per alcune incisioni di

ALFREDO BUCCARO

Bartolomeo Pinelli pubblicate nella *Nuova raccolta di ventiquattro vedute de' Contorni di Napoli* (1823): per l'originalità del punto di vista prescelto risultano di sicuro interesse quella denominata *Golfo di Napoli visto dai Colli di Sorrento-Golfo di Salerno* con la contemporanea rappresentazione dei due golfi, e una dettagliata veduta di *Capo di Scutari*, e *Marina di Meta, nel piano di Sorrento* che diventerà riferimento per la successiva e anonima *Meta from Villa Serracapriola*, offrendo per la prima volta l'immagine di uno dei luoghi della Penisola trascurato da vedutisti e cartografi, sebbene sede di importanti cantieri navali.

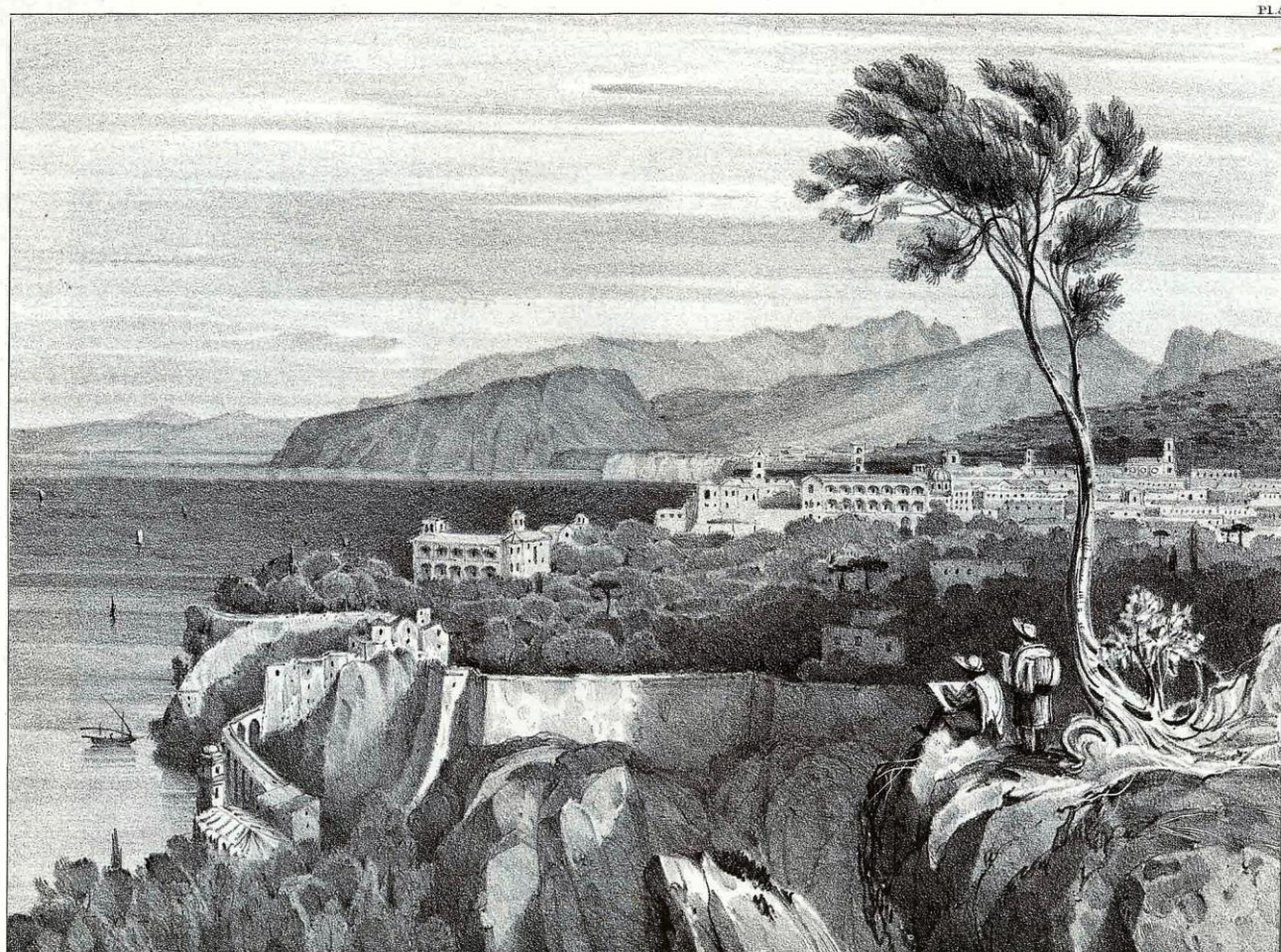
I disegni di Turpin de Crissé sono un riferimento per le incisioni su rame di Friedrich Salathé (1819), che restituiscono scorci parziali della città con effetti pittoreschi e sentimentali: tra queste la *Vue de la Porte de Sorrento en vivant de Massa* è importante soprattutto per il dato topografico, grazie all'inusuale punto di vista, raramente adottato anche in seguito. Di pregevole fattura è, dello stesso autore, la veduta generale di *Sorrento dal Capo*, in cui sono ben tratteggiate le alte falesie dei paesi costieri e le emergenze architettoniche dei complessi monastici e religiosi coi loro campanili svettanti; inoltre la descrizione della lussureggiante vegetazione, dei sentieri di campagna, dei muri a secco e di qualche figura di contadino o di pastore caratterizzano in chiave di colore locale la rappresentazione. Ancora più mirabile è la litografia colorata di Thomas Uwins (databile dopo il 1834 per la presenza della nuova strada costiera), uno dei più validi esponenti della *Society of Painters in Water-Colours* costituita a Londra nei primi anni dell'Ottocento, che raffigura Sorrento e l'intero Piano visto dal Capo con un'apprezzabile precisione topografica per quanto riguarda i nuclei urbani dei diversi centri e casali rappresentati. Di qui in avanti il Capo diventerà un punto di vista obbligato per restituire un'immagine allo stesso tempo complessiva e descrittiva di Sorrento e dei suoi dintorni, come avviene, pur con le diverse sensibilità degli autori, nell'opere di Achille Etna Michallon, già vincitore nel 1817 del *Gran prix de Rome* e primo maestro di Corot, e in quelle di Friedrich Horner, di Philippe Benoist o di William Linton.



7: G. Gigante, *Veduta di Sorrento da Capodimonte*; stampa, 1827. Sorrento, collez. privata (da de Seta-Buccaro).

Infine va ricordato l'originale contributo di Karl Lindemann Frommel, che al vedutismo peninsulare dedicò 17 litografie raccolte nel volume in folio *Skizzen und Bilder aus Neapel und der Umgegend* (1848): sia per la scelta dei punti di veduta sia per le inquadrature dei soggetti, esse segnano un modo nuovo di guardare, più documentaristico, a luoghi meno rappresentati negli anni precedenti, quali la Marina Grande di Sorrento, un approdo *In Meta*, o qualche sparso casale di Vico Equense.

In un simile contesto culturale e artistico, in bilico tra romanticismo e ricerca del sublime, l'interesse degli autori per gli aspetti geografici e naturalistici è tutto a scapito della veduta urbana complessiva, che aveva caratterizzato, come si è visto, le rappresentazioni cinque-sei-settecentesche. Difatti a partire dalla metà dell'Ottocento, con l'avvenuta apertura della strada borbonica, anche la cerchia dei pittori attivi a Napoli in quegli anni, più conosciuta come "Scuola di Posillipo", assume questi luoghi quali soggetti per la pittura di paesaggio o *en plein air*, come testimoniano le innumerevoli opere di Giacinto e Achille Gigante, Anton Sminck Pitloo, Teodoro Duclère, Gonsalvo Carelli, Teodoro e Gustavo Witting, Achille Vianelli, Gabriele Smargiassi, Antonio Senape.



Sorrento.

W. Linton del. to the King 17, June 62

8: W. Linton, *Veduta di Sorrento da Capodimonte*; stampa, 1828-29. Sorrento, collez. privata (da de Seta-Buccaro).

ALFREDO BUCCARO

Questi autori privilegeranno e riprodurranno prevalentemente visioni di scorcio, o anche di interni, di siti di particolare pregio paesistico, spesso noti anche per le minuziose e suggestive descrizioni letterarie dei tanti viaggiatori che a quel tempo giunsero a Sorrento: da Andersen a Byron, da Lamartine a Crafer, da Fenimore Cooper a Ruskin, da Scott a Dickens e tanti altri ancora. Non a caso, quindi, grande attenzione sarà prestata da pittori e tardo-vedutisti ai luoghi tassiani: la casa natale del poeta diventa un soggetto costante dell'iconografia sorrentina, variamente rappresentato da W. H. Bartlett, F. Louis Dejuinne, Antonio Senape, Giacinto Gigante.

In quest'ambito merita di essere segnalato un bel disegno lustrato a matita con la *Veduta di Sorrento dal Capo* di Gabriele Smargiassi, che offre una sicura testimonianza topografica della demolita porta di Parsano Vecchio o San Baccolo, che si apriva nella parte occidentale delle mura cinquecentesche ed era sormontata dal busto del Santo: particolare confermato anche in altri disegni di Achille Gigante e di Vianelli, oltre che in attente e documentate ricostruzioni storiche. Come pure alcune rappresentazioni parziali di Vico Equense e Sorrento di Antonio Senape (*Sorrento preso dal mare* o *Casa del Tasso*) si rivelano alla prova dei fatti veri e propri rilievi architettonici.

Giacinto Gigante, uno dei massimi rappresentanti dei 'posillipisti', dedica a Sorrento tra le altre opere una *Veduta da Capodimonte* che, sulla linea tracciata da Achille Etna Michallon, mostra scarso interesse per gli aspetti più propriamente morfologici della città e dei suoi dintorni, restituendone invece quelle caratteristiche paesaggistiche e ambientali tipiche della cultura romantica; aspetti che emergono anche nell'altra *Veduta di parte della spiaggia di Sorrento*, oltre che nella *Casa del Tasso*. Di Achille Vianelli sono due vedute ad olio su carta delle marine di Vico Equense e Sorrento, caratterizzate da un deciso e sapiente tonalismo; di Gaetano Dura va ricordato uno splendido acquerello di *Sorrento dal Capo*; a Teodoro Duclère, infine, si devono i dettagliati disegni a matita della *Marina piccola di Sorrento* e de *La marina di Massalubrense*, oltre a diversi dipinti con parti del centro urbano, come il largo di Sedil Dominova, o l'interessante restituzione dei perduti *Ruderi della Cattedrale di S. Renato a Sorrento*.

Conclusioni

Con la seconda metà dell'Ottocento si chiude una stagione felice per Sorrento, per l'intera penisola e per la sua iconografia, dopo la quale gli stravolgimenti urbanistici e architettonici, il succedere del *tourism* al *Grand Tour* e della macchina fotografica al taccuino da disegno, nonché la crescente richiesta di souvenir a basso costo, trasformeranno progressivamente l'iconografia artistica in prodotto di consumo di massa.

Bibliografia

- ASTARITA, R. (2006). *Il territorio di Sorrento e la forma della città*, in *Iconografia delle città in Campania. Napoli e i centri della provincia*, a cura di C. de Seta, A. Buccaro, Napoli, Electa, pp. 327-341.
- BUCCARO, A. (1992). *Opere pubbliche e tipologie urbane nel Mezzogiorno preunitario*, Napoli, Electa.
- BUCCARO, A., MATA CENA, G. (2004). *Architettura e urbanistica dell'età borbonica. Le opere dello Stato, i luoghi dell'industria*, Napoli, Electa.
- BUCCARO, A. (2017), *Metamorfosi di un'immagine. L'iconografia del paesaggio della costiera sorrentino-amalfitana in età preunitaria*, in *Viaggi e soggiorni in Europa nel primo Ottocento. Oltre Napoli, verso Amalfi e Sorrento*, a cura di A. Berrino (Convegno Internazionale, Amalfi-Sant'Agnesello, 14-16 aprile 2016), Milano, Franco Angeli.
- DE SETA, C. (1999), *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento*, Torino, Bollati Boringhieri.

- DI LEVA, A. (1987), *Entro la cerchia de le mura antiche. La fortificazione della città di Sorrento dal Cinquecento ai nostri giorni*, Sorrento, Di Mauro.
- Iconografia delle città in Campania. Napoli e i centri della provincia* (2006), a cura di C. de Seta, A. Buccaro, Napoli, Electa.
- IEZZI, B. (1989), *Viaggiatori stranieri a Sorrento. Prima centuria bibliografica*, Sorrento, Di Mauro.
- Memorie di Sorrento. Metamorfosi di un incantesimo, 1858-1948* (1991), a cura di A. Fiorentino, Napoli, Electa.
- PANE, R. (1955), *Sorrento e la costa*, Napoli, Ediz. Scientifiche Italiane.
- PERONE, M. (1990), *Una veduta cinquecentesca di Sorrento alla Biblioteca Angelica di Roma*, in «Il disegno di architettura», n. 2, pp. 44-45.
- ROSSI, A.A. (1836). *Nuova strada da Castellammare a Sorrento*, in «Il Progresso delle Scienze, delle Lettere e delle Arti», XV, a. V, pp. 20-24.
- RUSSO, M. (2000), *Sorrento e dintorni negli acquerelli di Pompeo Correale*, in *Pompeo Correale. Collezionista, Mecenate ed Artista*, a cura di R. Cariello, catalogo della mostra (Sorrento, 2000), Sorrento-Napoli 2000.
- SAVARESE, A., AMODIO, G. (1998). *Planities. I casali di Sorrento*, Castellammare di Stabia, N. Longobardi Editore.
- VOLPICELLA, F., *Della strada da Castellammare di Stabia a Sorrento*, in «Annali Civili del Regno delle Due Sicilie», XXXII, pp. 26-32.

L'architettura senza architetti. Ischia nei disegni di Giuseppe Capponi *The architecture without architects. Ischia in Giuseppe Capponi's drawings*

FRANCESCA CAPANO

Università di Napoli Federico II

Abstract

Giuseppe Capponi fu architetto che, nonostante la breve carriera, partecipò al dibattito dell'architettura razionale italiana alla ricerca di una sua matrice mediterranea; disegnò in una serie di schizzi le architetture di Ischia. Questi manoscritti furono pubblicati in un articolo e in un album. Le due pubblicazioni sono di grande interesse, sia per il periodo, editi entrambi nel 1927, quando, appunto, si ricercava un'architettura mediterranea, che per la lucida e semplice disanima dell'architettura ischitana, chiaramente illustrata in pochi schizzi e ancor meno parole. Dall'analisi al progetto: il suo racconto di Ischia fu, infatti, bagaglio culturale per i suoi progetti di ville capresi.

Giuseppe Capponi was an architect who, in spite of his short career, participated in the debate of Italian rational architecture in search of its Mediterranean matrix; he drew the architectures of Ischia in a series of sketches. These manuscripts were published in an article and in an album. The two publications are of great interest, due to the period – both published in 1927, when, in fact, the Mediterranean architecture was sought – and for the clear and simple description of the architectures, distinctly illustrated in a few sketches and even fewer words. From the analysis to the project: his tale of Ischia was, in fact, cultural training for his projects of the Capri villas.

Keywords

Architettura mediterranea, architettura razionalista, architetti razionalisti italiani.
Mediterranean architecture, rationalist architecture, Italian rationalist architects.

Introduzione

Tra il 1926 e il 1928 un giovane architetto disegnava con un intento analitico, oltre che con una grande sensibilità, le case di Ischia. L'architetto, Giuseppe Capponi, era nato a Cagliari nel 1893, era in verità ingegnere poiché si laureò nel 1920 presso la Scuola di Applicazione di Ingegneria di Roma, ma lo definiremo architetto [Piacentini 1939] come dimostra la sua carriera, che ripercorreremo brevemente, la pubblicistica coeva e la partecipazione al più aggiornato dibattito architettonico italiano tra le due guerre. Fece parte di quell'*élite* di architetti intellettuali che si occuparono dell'architettura razionale-moderna italiana solo per un decennio tra il 1926, anno del suo primo importante incarico per la ditta Nervi Nebbiosi, e il 1936, anno della sua prematura quanto immediata morte a Capri, dove soggiornava per un periodo di convalescenza [Sacco 1991, 44]. Gli schizzi di architetture ischitane e qualche bozzetto anche di case procidane, sono un prematuro esempio di analisi delle architetture dell'isola alla ricerca di un carattere tipico dell'architettura dei luoghi scevro da regionalismi e alla ricerca di un'anima nobile per l'architettura spontanea.

1. Brevi note su Giuseppe Capponi

...spirito attivo, concreto, esuberante, intraprendente, e, nello stesso tempo, sensibile al bello, e dotato di mezzi plastici notevolissimi, intraprese ... gli studi di ingegneria... Si batté valorosamente durante quattro anni di campagna; poi si laureò ed entrò tosto nella professione, dedicandosi in un primo tempo a varie imprese di carattere industriale, quindi costruzioni civili; collateralmente egli continuava a coltivare le sue libere attitudini artistiche disegnando, dipingendo, studiando architettura ...

Con queste parole Plinio Marconi descriveva brevemente Giuseppe Capponi morto pochi anni prima e celebrato con la prima mostra retrospettiva a lui dedicata nel 1940 [Marconi 1940].

Giuseppe Capponi fu un personaggio poliedrico, architetto, pittore, scenografo; le prime note sull'ingegnere-architetto le dobbiamo alla breve scheda biografica di Anna Maria Mazzucchelli nell'*Enciclopedia Italiana Treccani, I Appendice* [1938] all'indomani della sua prematura fine.

La levatura culturale e professionale del nostro, nonostante gli anni difficili ma eroici dell'architettura razionale, è dimostrata dalla partecipazione ai più significativi eventi della cultura architettonica di quegli anni. Capponi infatti era iscritto al Movimento Italiano per l'Architettura Razionale (MIAR) e partecipò, alla prima Esposizione Italiana del Movimento Razionale di Roma (1928) e poi alla seconda mostra romana (1931). Tra i temi che lo interessarono maggiormente vi fu proprio quello dell'architettura mediterranea [Capponi 1927, 481-92].



1: Giuseppe Capponi e Ines Cortese a Capri e a Ischia nel 1922 e nel 1923 (Sacco 1991).

Le sue opere più note sono: la palazzina sul Lungotevere Arnaldo da Brescia a Roma (1926-1929), casa Capponi a Capri (1926), il Circolo germanico a Roma (1927), le ville Nervi e Nebbiosi (1928) e Paoli (1929) a Capri, l'Istituto di Botanica e Chimica Farmaceutica alla Città Universitaria di Roma (1932-35), i progetti per il mercato coperto di Pavia e il Palazzo del Consiglio Provinciale dell'Economia Corporativa di Sassari (1934), villa Di Stefano a Capri (1935) [Clementi 1974, Bossaglia 1991; Mangone 2004, 112-113]. Chiaramente le ville capresi sono particolarmente interessanti ai fini di questo breve saggio, perché intrise di quel carattere spontaneo dell'architettura mediterranea tanto ricercato dal nostro.

A partire dagli anni '30 la sua carriera fu rivolta anche a nuove declinazioni della professione di architetto: fu scenografo del film *La voce lontana* di Guido Brignone, uscito nel 1933 e de *La signora di tutti* di Max Ophüls l'anno successivo. A teatro, invece, lavorò all'allestimento dell'opera *Dottor Oss*, musicata da Annibale Bizzelli su soggetto di Jules Verne e libretto di Antonio Lega, rappresentata al Teatro Reale di Roma (1936). Ricoprì a seguito di questi lavori la cattedra di scenografia presso il Centro Sperimentale di Scenografia [Sacco 1991, 44; Carrera 2013].

2. In giro per Ischia

Il primo soggiorno del nostro nel golfo di Napoli, di cui si ha notizia, è quello caprese del 1922. Capri era in quegli anni luogo *à la page*, dove si riuniva una ristretta cerchia di intellettuali. Figura caprese, ma di caratura nazionale, di spicco di quegli anni era sicuramente l'ingegnere Edwin Cerio, tra i due nacque poi un sincero rapporto di amicizia e stima. Lo dimostrano, anche, gli articoli pubblicati sulle riviste dell'epoca che i due si scambiarono vicendevolmente [Capponi 1929, Cerio 1934].

L'attività di Cerio è legata al riconoscimento dell'architettura mediterranea – forse più caprese – e alla promozione di una architettura moderna contemporanea per l'isola, inserita nel più generale paesaggio mediterraneo. Infatti Cerio, come è noto, fu il promotore del famoso *Convegno del Paesaggio*, organizzato a Capri nel 1922. Forse anche questa conoscenza spinse Capponi nelle isole vicine.

Giuseppe e Ines Capponi giunsero a Ischia sicuramente nel 1926, dove erano già stati nel 1923. Alloggiarono presso l'albergo Monrepos di Punta Molino [Di Marco 2016, 163]. Il soggiorno fu, oltre che una vacanza, l'occasione per scoprire l'architettura spontanea ma di grande interesse dell'isola, come dimostrano i suoi schizzi. Sui suoi taccuini disegnò le case di Ischia, della vicina Procida, di Forio, oltre alcune case rupestri in aree meno turistiche come le pendici del Monte Epomeo [Di Marco 2016, 163].

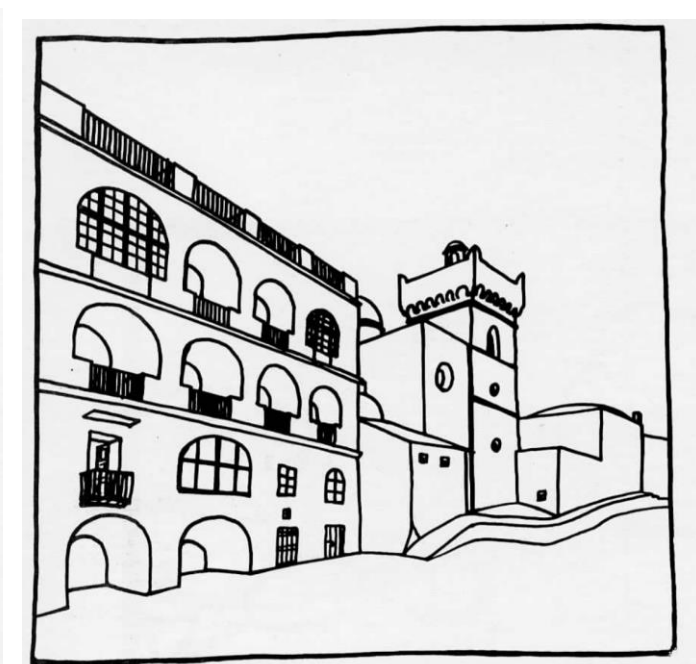
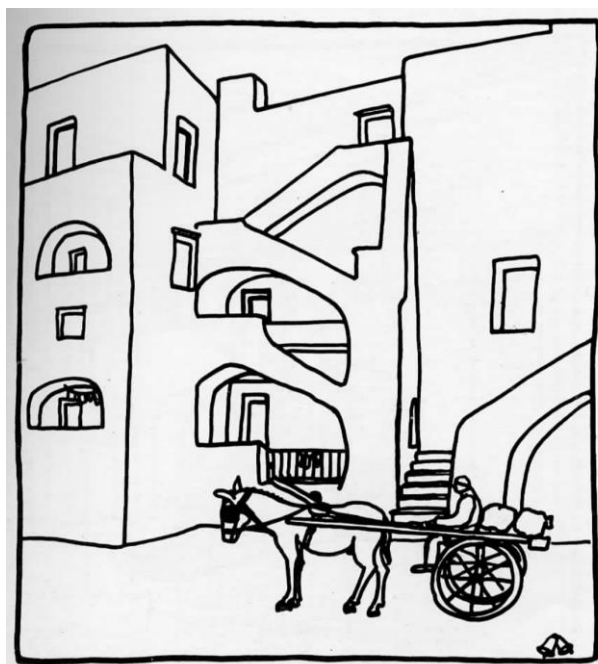
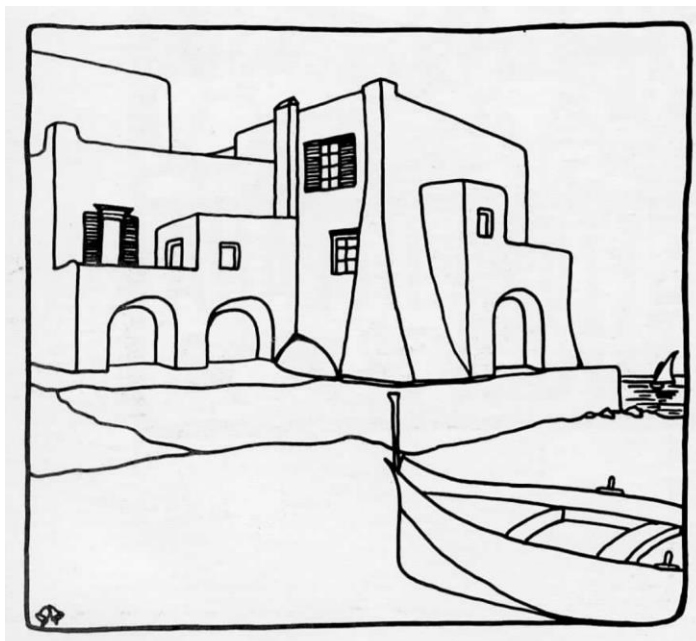
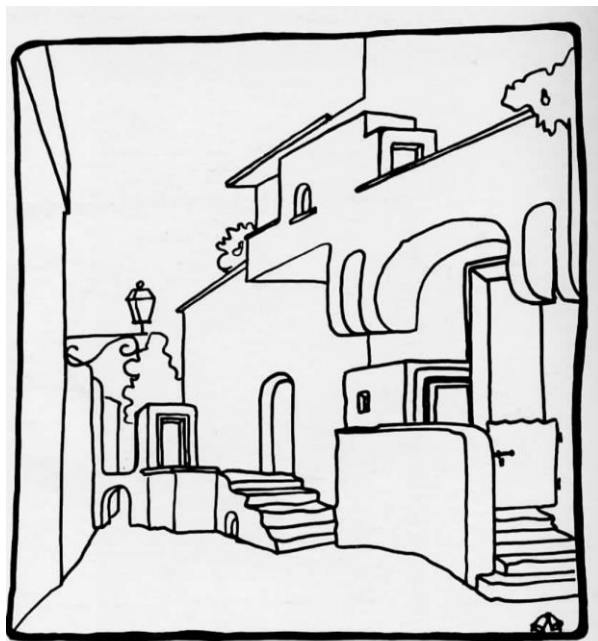


2: Una casa di pescatori, un palazzo signorile, il campanile torre della cattedrale di Santa Maria Assunta e la cortina da mare di Ischia Ponte dei disegni di Capponi (Giuseppe Capponi 1991).

Sono gli anni in cui si cercavano i caratteri distintivi regionali della cultura artistica e anche architettonica. Questa attenzione potrebbe essere legata anche al lavoro dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura. L'associazione nacque in seguito alla mostra sull'"architettura rustica", organizzata da Gustavo Giovannoni, Marcello Piacentini e Vittorio Morpurgo nel 1921 [Marcucci 2002, 18]. La sezione napoletana dell'associazione era

composta da Raimondo D'Aronco, Adolfo Avena e Lamont Young. Erano gli stessi anni del convegno caprese sul paesaggio (1922); tra il 1925 e il 1926 Capponi si iscrisse all'Associazione Artistica: anni che coincidono con i soggiorni nelle isole campane.

I disegni di Capponi sono conservati presso l'Accademia di San Luca nel Fondo *Capponi Giuseppe, Architetti del XX secolo*. Sono custoditi 18 disegni di cui 15 a china e tre a matita. I disegni sono tutti databili tra il 1926 e il 1928. A questi disegni se ne aggiungono altri 18 a china dell'archivio privato, di proprietà degli eredi, e vari schizzi a colori di un taccuino. [Giuseppe Capponi 1991, Di Marco 2016, 163, 168].



3: I disegni di Giuseppe Capponi nell'articolo di *Architettura e Arti decorative* del 1927.

Questo materiale fu la base per l'articolo *Motivi di Architettura ischiana* con note di Gino Cipriani su *Architettura e Arti Decorative* di luglio 1927. I disegni furono anche pubblicati in un piccolo album dal titolo *Motivi di Architettura Isclana, disegni di G. Capponi*, andato alle stampe nello stesso anno. Non si può non accennare alla similitudine di approccio grafico tra i disegni delle architetture di Ischia e i disegni, sempre di Capponi, pubblicati in *Palazzina al Lungotevere Arnaldo da Brescia della Società per Costruzioni ing. Nervi e Nebbiosi su progetto dell'architetto G. Capponi*, breve presentazione dell'edificio quasi terminato, di cui la ditta Nervi Nebbiosi doveva concludere la vendita degli appartamenti. L'anno dopo, 1929, terminato il palazzo, venne presentato su *Rassegna di Architettura* nel redazionale dal titolo *Palazzina al Lungotevere Arnaldo da Brescia in Roma, architetto G. Capponi*.

Tornando ai disegni ischitani, grande interesse rivestono anche gli schizzi a matita, necessari alla sua accurata indagine, dove sono appuntate brevi note e si fa esplicito riferimento ad una "commissione"; come se i suoi sopralluoghi dovessero dare risposte anche ad altri [Di Marco 2016, 164]. È necessario soffermarsi pure sui soggetti scelti da Capponi; si tratta oltre che di case "spontanee", cui si aggiungono esempi di architettura rupestre, anche disegni di palazzi nobiliari e chiese. È stato anche ipotizzato che i disegni delle architetture ischitane potessero essere il preludio per un lavoro più consistente come ad esempio un volume monografico su questo tema [Sabatino 2013, 138].

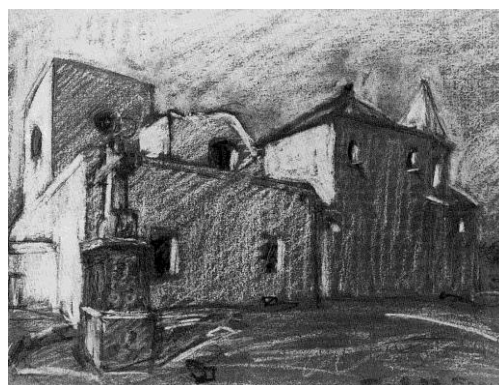


4: Il disegno a china per il frontespizio del volume monografico pubblicato nel 1927 (Giuseppe Capponi 1991).

5: Schizzi di Palazzo Biondi a Forio (Di Marco 2016).

I bozzetti sembrano seguire una ipotetica esplorazione, partendo da Ischia, in particolare Ischia Ponte, passando per Procida, che nelle giornate nitide si tocca con il promontorio del Castello Aragonese e con Punta Molino, per poi esplorare il versante occidentale, raggiungere Forio e i luoghi meno battuti delle pendici dell'Epomeo, passando forse anche per la Falanga, il bosco ove si trovano alcune architetture rupestri. Analizzate le architetture

spontanee, che rappresentano il rigore costruttivo della necessità onesta senza inutili orpelli, si passa alla conoscenza di altri tipi che assumono sempre una declinazione 'dialettale' o periferica, sempre nel senso nobile del termine, cioè i palazzi nobiliari e le chiese. Questo *excursus* ha lo scopo di analizzare il linguaggio tipico dell'architettura ischitana per ammissione dello stesso Capponi, che individua per Ischia un "carattere", onesto e da attribuirsi al lavoro e alla creatività di artefici autoctoni [Delizia 2006, 116]. I semplici volumi e l'aggregazione per parti non nascondono una crescita spontanea e rispondente a esigenze in divenire, avulse da qualunque formalismo stilistico, ma in grado di mantenere, forse in modo inconscio, le influenze colte delle scuole di architettura. Cioè le architetture di Ischia proponevano caratteri tipici di un'architettura varia e vivace, rispondente ad una razionalità funzionale e strutturale che dipendeva direttamente dalle necessità basilari degli abitanti dell'isola. Dal punto di vista formale questa basilarità conformava volumi elementari e quindi puri la cui composizione disegnava l'architettura. Volumi di semplici geometrie movimentati dalle scale aperte esterne, sorrette da archi rampanti e disegnate quindi dalla loro stessa natura strutturale. Coperture piane e coperture estradossate convivevano. Prospetti, caratterizzati da pieni e vuoti, senza decorazioni, o dove queste erano semplificate e modellate su materiali semplici, pietre trachitiche o tufi. Questo stesso atteggiamento, in scala diversa era mantenuto anche nei palazzi e nelle chiese, dove volute barocche venivano semplificate da ringrossi semplici senza troppi orpelli, come se fossero levigati dal vento. Le logge panoramiche diventavano elementi tra il balcone nobile e postazioni per l'avvistamento di incursioni corsare da mare. I campanili assumevano la doppia funzione di landmark e torre di difesa per l'avvistamento. Questi semplici elementi erano e sono riscontrabili in edifici rurali, in case di pescatori, in piccole cappelle o chiese di maggiore rilevanza, masserie e palazzi nobiliari.



6: Giuseppe Capponi, la chiesa di San Francesco, la chiesa di San Gaetano, il fronte meridionale della chiesa del Soccorso, Forio d'Ischia (Giuseppe Capponi 1991).

Il racconto iconografico, anche se in bianco e nero con un tratto continuo e sinuoso, racconta anche, grazie ai disegni colorati e se vogliamo ai quadri [Argan 1940; Scandino 1991], una declinazione di questo carattere dell'architettura, che dipende anche dai materiali. Infatti una importante caratteristica è il tufo verde che si ritrova nel versante occidentale dell'isola tra Forio e Serrara Fontana. Il versante sud-orientale, cioè Ischia, presenta le case dei pescatori i cui prospetti sono conformati da logge, archi a tutto sesto, archi ribassati, scale esterne su archi rampanti strette e ripide; sono molto simili alle vicine case di Procida. A Forio, invece, queste caratteristiche, sempre presenti, sono leggermente attenuate, a favore di architetture più introverse, dove le scale rampanti esterne sono esterne-interne, poiché spesso si

ritrovano nei cortili di lotti irregolari, poiché conformati dall'andamento radiale dell'impianto urbano, ancora da studiare con sufficiente attenzione da parte della comunità scientifica. Ma la caratteristica più tipica è il tufo verde: nel banco tufaceo si scavava per reperire il materiale da costruzione per la casa, la masseria, la torre, etc. Le grotte diventavano ambienti di servizio necessari alla funzionalità dell'edificio. La migliore descrizione del suo racconto grafico ce la fornisce chiaramente Capponi:

I disegni qui riprodotti, sintetici come sintetica è l'architettura, possono, meglio che non le parole, dare un'idea di quanto questo argomento meriti di essere conosciuto e studiato a fondo ... L'interesse che deve offrire lo studio di queste forme architettoniche ... è precisamente nel concetto di esse. Le case di Ischia, concepite ed attuate in periodi così diversi dal nostro per esigenze di vita, mezzi tecnici e materiali da costruzione, stranamente ci esprimono quell'idea che è così propria della più moderna concezione dell'architettura. E questo non perché siano forme primitive, ma anzi, perché furono perfettamente elaborate e raggiunte. L'elemento decorativo propriamente detto vi è assente o ridotto a forme schematiche, pur sempre sufficienti ed efficaci; l'effetto è raggiunto esclusivamente con il movimento delle masse, con i buoni rapporti fra vuoto e pieno, con lo slancio degli archi e col colore. Il ritmo e l'armonia sono sempre perfetti, felici le combinazioni di linee curve e di rette; sempre nuove soluzioni, ardite, imprevedute e disinvolute mantengono desto l'interesse. Alcuni esempi sono veramente importanti per complessità di composizione. Ogni casa ed il modo con cui esse sono insieme raggruppate e composte, esprimono in pari tempo il concetto di un costruttivismo rigido ed organico e quel senso di lieta serenità e di semplicità signorile che costituiscono l'autentica caratteristica della nostra stirpe.

Alcune di queste architetture sono ancora riconoscibili anche se fortemente modificate, come la casa al Ciglio a Serrara Fontana, che è oggi un ristorante. Qui le antiche pietre di tufo verde della costruzione, scavate dal masso tufaceo su cui nasce la casa, sono state accostate a nuove pietre per costruire i corpi aggiunti. L'impianto originario risulta oggi modificato a scapito della riconoscibilità dell'impianto originario. Ma l'unicità di questo luogo lo rende sempre degno di nota. Non c'è visitatore colto che, percorrendo la statale per Serrara-Fontana, non sia rimasto colpito da tale architettura e l'abbia impressa nella memoria con uno schizzo, una foto, oggi forse, ahimè, un *selfie*.



7: La casa al Ciglio di Serrara Fontana nel disegno di Capponi e oggi (Di Marco 2016, <http://ischialaperladelgolfo.blogspot.com/2015/03/larca.html>).

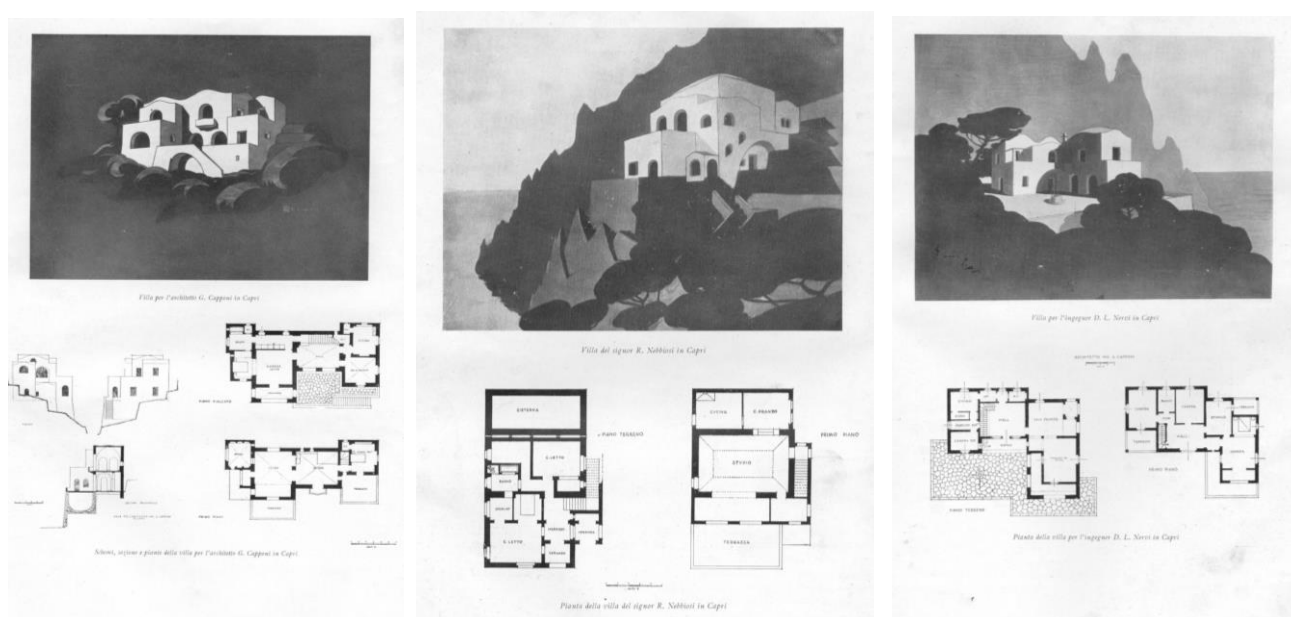
3. Dalla conoscenza alla progettazione

Gli 'studi' ischitani saranno per Capponi un bagaglio di conoscenza fondamentale per i suoi lavori capresi. L'ingegnere-architetto "assegna un ruolo speciale a Capri, come luogo

FRANCESCA CAPANO

prediletto di sperimentazione di quel suo “razionalismo dolce” plasmato dagli studi sull’architettura delle isole partenopee” [Mangone 2004, 105].

Nella breve vita di Capponi i quattro progetti capresi hanno un ruolo di grande importanza. Egli progetterà per sé una casa a Marina Piccola, realizzata tra il 1926 e il 1928 [Ville a Capri 1929]. La casa si compone dell'accostamento di singoli volumi bianchi, e sembra nascere con una sua autonomia dal Monte Solaro su cui si poggia. Il prospetto è disegnato dai volumi autonomi accostati: la scala aperta su arco rampante, che compone anche la terrazza loggia, il volume con la loggia che illumina la “stanza da stare” ed è rivolta, chiaramente, al panorama mozzafiato. Un altro corpo minore, di cui si legge la volumetria, accoglie la sala da pranzo e la cucina. Le altre finestre sono per lo più piccole aperture senza altra qualità che quella funzionale di illuminare gli interni e arieggiare.



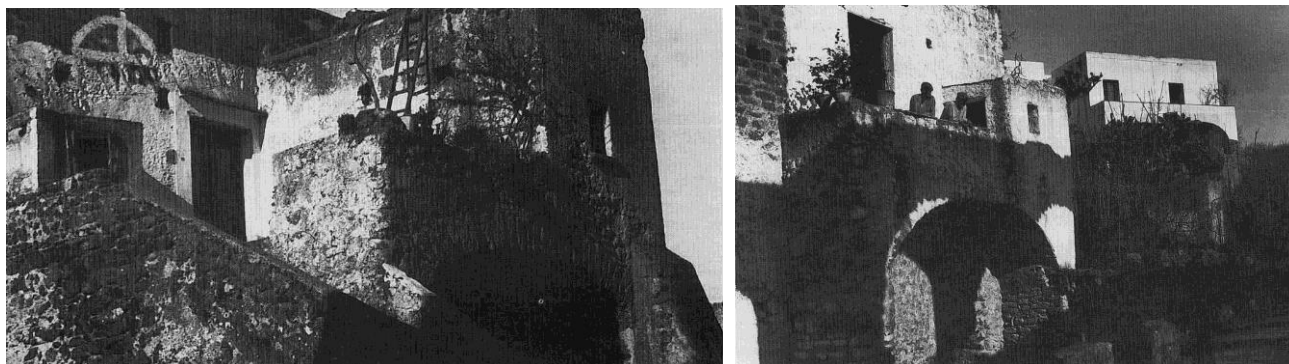
8: Le ville Capponi, Nebbiosi e Nervi nell'articolo redazionale di *Architettura e Arti Decorative* del 1929.

Poi disegnerà le ville Nervi e Nebbiosi, sempre nel 1928, che dimostrano il perdurare del rapporto di fiducia con gli ingegneri soci della famosa ditta Nervi Nebbiosi per i quali era impegnato dal '26 per la palazzina romana del Lungotevere Arnaldo da Brescia. Al 1929 risale villa Paoli e solo nel 1935, un anno prima della precoce morte, villa Di Stefano. Egli propone, grazie all'insegnamento delle case delle isole campane, Ischia in primis, l'“essenzialità” dell'architettura spontanea con lirici volumi bianchi che non cedono all'architettura vernacolare. Ogni volume mostra quasi una sua autonomia compositiva, che rispetta la funzione che si svolge al suo interno. L'importanza di questo lessico compositivo è dimostrata dalla presentazione dei progetti di casa Capponi e delle ville Nervi e Nebbiosi alla prima esposizione razionalista romana del 1928 [Mangone 2004, 112-113; Mangone 2015, 253].

Conclusioni

L'importanza dei disegni di Capponi va contestualizzata; infatti siamo alla fine degli anni '20, prima dello sviluppo incontrastato e non regolato di Ischia. L'isola era stata un famoso luogo

di villeggiatura per tutto l'Ottocento [Maglio 2015, Capano 2018]. Ma la vocazione turistica si era bruscamente interrotta per il disastroso terremoto di Casamicciola del 1883¹ [Polverino 1998]. Il racconto dell'architettura ischitana del nostro avviene tra le due guerre, quando Ischia cominciava a risollevarsi ma era ancora meta di una ristretta cerchia di intellettuali alla ricerca di luoghi incontaminati, prima, quindi, della trasformazione in meta turistica di massa. Gli schizzi del nostro appartengono a pieno titolo alla ricerca delle radici mediterranee dell'architettura moderna, ricerca che perseguirono in quegli anni molti suoi colleghi [Maglio 2018, 111].



9: Le case di Ischia nelle foto di Capponi (Giuseppe Capponi 1991).

Le sue pubblicazioni piccole ma intense, l'articolo su *Architettura e Arti decorative* e l'album *Motivi d'architettura isclana...*, sono un passo prima rispetto a due saggi sull'architettura isolana quello di Francesco Paolo Salvati del 1951 e quello di Ugo Cacciapuotì 1961. Gli anni di questi due volumi, così vicini, sono però importanti. Salvati fa una prima schedatura dell'architettura tradizionale ischitana prima del boom dell'edilizia nell'isola. Cacciapuotì descrive le architetture di Ischia, per poi compararle con le ultime ville costruite, con cui si può ritenere abbia avuto inizio il suo citato boom edilizio. Le nuove costruzioni sono raffigurate con l'indicazione dei rispettivi autori, tra cui chiaramente figura Cacciapuotì insieme a Federico (Fritz) Zollinger, Vittorio Amicarelli, Marcello Canino, Sandro Petti e altri. Per una analisi del volume di Cacciapuotì si rimanda all'interessante e recente saggio di Andrea Maglio [2017, 336,337].

L'antesignana e differente ricerca di Capponi ci sembra possa essere riletta nelle parole di un famoso architetto, che studiò a lungo l'architettura mediterranea anch'egli interessato alle case spontanee di Procida e Capri, Bernard Rudofsky, la cui citazione nel titolo è manifesta

L'architettura vernacolare non segue i cicli della moda. Essa, in realtà, è quasi immutabile, non perfettibile, poiché risponde allo scopo in modo eccellente. Di solito, l'origine delle forme architettoniche indigene e dei metodi di costruzione si perde in un lontano passato. [Rudofsky 1977, f.1].

Questa citazione è la prima didascalia di Rudofsky del suo famoso volume *Architecture without architects*, edito dal Museum of Modern Art di New York nel 1964 in occasione della mostra, allestita tra il 9 novembre 1964 e il 7 febbraio 1965. Però ci terrei a chiarire la

¹ Chi scrive si è occupata dell'argomento in *I terremoti ischitani e il terremoto di Casamicciola del 1883. Norme antisismiche tra storia e struttura*, in corso di pubblicazione su «Ananke», esiti del Seminario nazionale di studi *Oltre il visibile. Cupole in Campania tra XV e XVI secolo: percorsi di conoscenza, conservazione e fruizione innovativa*, Napoli Dipartimento di Architettura, palazzo Gravina, 20 aprile 2018.

declinazione del termine di architettura vernacolare che si legge in alto e che ci spiega lo stesso autore.

“Architettura senza architetti” tenta di intaccare una ristretta visione dell’arte del costruire, presentando in mondo sconosciuto dell’architettura “non blasonata”. Essa è così poco nota che non abbiamo ancora un termine per definirla. In mancanza di qualsivoglia etichetta, la chiameremo architettura vernacolare, anonima spontanea indigena, rurale a seconda dei casi [Rudofsky 1977, 5].

Potremmo concludere dicendo che oggi l’‘architettura mediterranea’ sia invece abbastanza studiata. Ci piace definirla ancora “architettura senza architetti” e talvolta come nelle ville di Capponi, che nascono da un’attenta analisi dell’architettura spontanea e onesta, possa essere definita “architettura non blasonata con architetti”, di cui il nostro paese avrebbe avuto molto bisogno e che invece è stata in larga misura disattesa.

Bibliografia

- ARGAN, G.C. (1940). *Manifestazioni d’Arte: G. Capponi*, in «Le arti», a. II, fs. III, febbraio-marzo, pp. 194-196.
- CACCIAPUOTI, U. (1961). *Case d’Ischia*, Napoli, Edizioni d’Arte Phitaecusa.
- CAPPONI, G. (1927). *Motivi di architettura ischiana*, nota di G. Cipriani, in «Architettura e arti decorative», a. IV, fs. XI, luglio, pp. 481-492.
- CAPPONI, G. (1929). *Architettura e Accademia a Capri: il “Rosaio” di Edwin Cerio*, in «Architettura e Arti Decorative», a. II, dicembre.
- CARRERA, M. (2013). *Giuseppe Capponi architetto cinematografico. Le scenografie per “La signora di tutti” di Max Ophüls*, in NIGRO COVRE, J., CARRERA, M., *Sapienza Razionalista. L’architettura degli anni ‘30 nella Città Universitaria*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, pp. 47-57.
- CERIO, E. (1934). *Una casa a Capri, Architetto Giuseppe Capponi*, in «Architettura», febbraio, pp. 102-106.
- CLEMENTI, A. (1974). *Razionalismo e Novecento nell’opera di Giuseppe Capponi*, in *Rassegna dell’Istituto di Architettura e Urbanistica*, a. X, nn. 29-30, agosto-dicembre, pp. 7-26.
- DELIZIA, F. (2006). *Abitare l’antico. Conservazione e riuso di edifici e siti di antico impianto, 1950-2005*, in I. DELIZIA, I., DELIZIA, F., *Ischia e la modernità*, Napoli, Massa Editore, pp. 113-131.
- Giuseppe Capponi (1893-1936)* (1991), a cura di P. Cortese, I. Sacco, Roma Cangemi.
- Immaginare il Mediterraneo. Architettura, arti, fotografia* (2017), a cura di A. Maglio, F. Mangone, A. Pizza. Napoli artstudiopaparo.
- MAGLIO, A. (2015). *La nascita del turismo a Ischia nell’Ottocento: il primato di Casamicciola dai primi alberghi al terremoto del 1883*, in *Architettura e paesaggi della villeggiatura in Italia tra Ottocento e Novecento*, a cura di F. Mangone, G. Belli, M.G. Tamperi, Milano, Franco Angeli, pp. 256-275.
- MAGLIO, A. (2017). *L’altra faccia del golfo. Ischia e l’architettura mediterranea*, in *Immaginare il Mediterraneo. Architettura, arti, fotografia*, a cura di A. Maglio, F. Mangone, A. Pizza. Napoli artstudiopaparo, pp. 329-341.
- MANGONE, F. (2004). *Capri e gli architetti*, Napoli, Massa Editore.
- MANGONE, F. (2015). *L’isola dell’architettura: Capri in età contemporanea e le origini del mito mediterraneo*, in *Architettura e paesaggi della villeggiatura in Italia tra Ottocento e Novecento*, a cura di F. Mangone, G. Belli, M.G. Tamperi, Milano, Franco Angeli, pp. 237-255.
- MARCONI, P. (1940). *Mostra retrospettiva delle Opere di Architettura, Pittura e Scenografia di Giuseppe Capponi* (catalogo della mostra), Roma, 1940.
- MARCUCCI, L. (2002). *Il contributo del Centro di Studi per la Storia dell’Architettura alla scoperta dell’architettura minore del Lazio*, in «Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell’Architettura», n. 39, pp. 11-35.
- MAZZUCHELLI, A.M. (1938). *Capponi, Giuseppe*, in *Enciclopedia Italiana Treccani, I Appendice*, Roma Enciclopedia Treccani (oggi http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-capponi_%28Enciclopedia-Italiana%29/).
- Palazzina al Lungotevere Arnaldo da Brescia della Società per Costruzioni ing. Nervi e Nebbiosi su progetto dell’architetto G. Capponi* (1928), Roma.

Palazzina al Lungotevere Arnaldo da Brescia in Roma, architetto G. Capponi (1929), in «Rassegna di Architettura», a. I., n. 15, gennaio.

PIACENTINI, M. (1939). *Giuseppe Capponi architetto*, in «Architettura», a. XVIII, maggio, f. V.

RUDOFISKY, B. (1977). *Architettura senza architetti: una breve introduzione alla architettura "non-blasonata"*, traduzione a cura di D. de Filippis, Napoli, Editoriale Scientifica.

SABATINO, M. (2013). *Orgoglio della modestia. Architettura moderna italiana e tradizione vernacolare*, Milano, Franco Angeli Edizioni, 2013.

SALVATI, F.P. (1951). *Architettura dell'isola d'Ischia*, Napoli, R. Pironti e Figli.

Ville a Capri, architetto G. Capponi (1929), in «Rassegna di Architettura», a. I, n. 7, luglio, pp. 241-244.

Fonti archivistiche

Accademia Nazionale di San Luca, Fondo *Capponi Giuseppe, Architetti del XX secolo*.

Sitografia

<http://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=prodpersona&Chiave=29421&RicProgetto=architetti> (Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche, Archivi di Architettura, voce Giuseppe Capponi)

https://opac.sba.uniroma3.it/arardeco/1927/27_XI/Art1/XI1P1.html

<http://ischialaperlagolfo.blogspot.com/2015/03/larca.html>

La cattura dell'infinito mediterraneo nei disegni di progetto per Villa Oro a Napoli *Capturing the Mediterranean infinity in the project-drawings for Villa Oro in Naples*

MARIA INES PASCARIELLO

Università di Napoli Federico II

Abstract

All'interno di un tessuto urbano complesso e articolato come quello napoletano, la Villa Oro di Luigi Cosenza esemplifica un percorso conoscitivo e spaziale che consente di delineare un importante tassello del mosaico infinito che è il patrimonio architettonico e culturale della città. Il contesto viene acutamente interpretato con la rilettura dei temi della mediterraneità che si manifesta a partire dalle grafie di progetto fino alla realizzazione. Da una parte vi sono i disegni con cui viene prefigurata l'immagine dello spazio e dall'altra parte vi è la villa, oggetto della rappresentazione e luogo architettonico privilegiato da cui godere lo spettacolo della natura costituito dai mutevoli colori del mare, della città e del Vesuvio. Tra le due parti si pone l'elemento naturalistico che, con i suoi aspetti particolarmente suggestivi, risulta matrice determinante di tutto il processo figurativo e configurativo.

In an urban context as complex and articulated as the Neapolitan one, Luigi Cosenza's Villa Oro exemplifies a cognitive and spatial path that allows to outline an important element of the infinite mosaic that is the architectural and cultural heritage of the city. The context is sharply interpreted with a reinterpretation of the themes of the Mediterranean that manifests itself from the project sketches to the realization. On the one hand there are the drawings which prefigure the image of the space and on the other hand there is the villa, the object of the representation and the privileged architectonic site where to enjoy the sight of nature constituted by the changing shades of the sea, of the city and of Vesuvius. Between the two parts there is the naturalistic element which, with its particularly suggestive aspects, is the primary matrix of the whole figurative and configurative process.

Keywords

Architettura mediterranea, assi visuali, prospettive.

Mediterranean architecture, visual axis, viewpoints.

Introduzione

Il disegno ha, da sempre, partecipato e, più spesso, determinato il complesso procedimento di trasferimento del pensiero in immagine riuscendo a trasformare l'idea di un oggetto in rappresentazione fruibile che diventa segno "carico di senso in un rapporto astratto e sistematico con tutti gli altri oggetti-segni" [Baudrillard 2004, 249]. Uno stesso oggetto, infatti, è suscettibile di innumerevoli rappresentazioni variamente diversificate fra loro: queste, se da un lato hanno il compito di analizzare lo spazio del referente nelle sue forme e nelle sue strutture, dall'altro producono immagini che consentono di stabilire un rapporto di causa ed effetto tra il figuratore ed il fruitore dell'immagine. In particolare, quando si è in presenza di un oggetto architettonico, in cui è possibile confrontare il disegno di progetto con l'architettura realizzata e quindi indagare il rapporto esistente tra lo spazio costruito e l'idea di spazio

elaborata attraverso i grafici, l'insieme delle immagini, dei documenti, dei progetti, dei plastici, mediante i quali un progettista prefigura la realizzazione, possono essere considerati segni tangibili del passaggio dall'idea alla sua rappresentazione, ovvero trascrizioni grafiche del pensiero. Indagate, allora, anche attraverso un obiettivo documentaristico, osservate da un occhio contemporaneo che affianca all'analisi storica una chiave di lettura attuale, ricca di suggestioni e sollecitazioni, le trascrizioni grafiche sono in grado di testimoniare fasi ed evoluzioni del pensiero architettonico e, più spesso, di spiegare le ragioni dei fenomeni e dei mutamenti.

1. Trascrizioni grafiche del pensiero moderno: volumi e superfici nel razionalismo mediterraneo di Luigi Cosenza

Ancor più importante appare il valore delle trascrizioni grafiche quando esse sono testimonianze di contesti culturali delicati e complessi, che sebbene spesso siano animati da numerosi dibattiti, sono, di contro, documentati da poche testimonianze concrete di architettura costruita. Uno dei più discussi, in questo senso, è, per esempio, la vicenda dell'architettura napoletana che va dall'Unità d'Italia alla Seconda guerra mondiale: in questo periodo risulta decisamente complessa la ricostruzione delle esperienze di architettura razionalista non solo perché l'ambiente napoletano del Novecento è stato da sempre considerato in una condizione marginale rispetto al dibattito nazionale, ma soprattutto perché risulta poco fervente di sperimentazioni e povero di realizzazioni. In realtà nella stagione fra le due guerre Napoli si è trovata al centro di una serie di programmi edilizi e urbanistici che ne hanno trasformato il volto e che per larghi tratti possiamo ancora ben leggere nell'attuale immagine della città: la metropoli partenopea ha sempre rappresentato un grande laboratorio di indagine, grazie ai lunghi secoli nei quali si è sedimentato il tessuto edilizio abitativo e il tessuto degli spazi collettivi civili e religiosi, ma negli anni tra le due guerre Napoli si è trovata a dover dare urgenti e importanti risposte ai problemi dell'urbanesimo, determinato tanto dalla crescita naturale che dai fenomeni di immigrazione di nobili, borghesi e ceti popolari. Proprio nel mezzo di questi problemi si impone un nuovo modo di pensare ai luoghi per abitare, testimoniato dai numerosi progetti delle residenze prodotti in questi anni.

Nella vicenda dell'architettura moderna, molti sono i professionisti, provenienti da diversi contesti, che si affermano a Napoli e che fanno di Napoli una città del moderno; appare allora plausibile domandarsi "qual è l'architetto che ha lasciato un'impronta decisiva, che l'ha disegnata, tradotta nel Ventesimo secolo? Viene facile fare l'elenco degli scrittori napoletani che, densi della loro origine, sono stati voci non solo di una città, ma di una intera nazione. Perché [...] ogni vero artista porta con sé un «panorama interiore» imprescindibile. Trasfigurarli diventa il compito dell'artista: aggiornarli, produrre segni che si sommano al paesaggio vero e spesso lo interpretano e lo mutano. Chi a Napoli? [...] Luigi Cosenza, ecco chi. Il Cosenza ottimista degli anni Cinquanta, quello dello stabilimento dell'Olivetti a Pozzuoli [...], del Mercato ittico del 1925, [...] della Villa Oro a Posillipo, dai volumi netti, mediterranei." [Biondillo 2008, 64-65.]

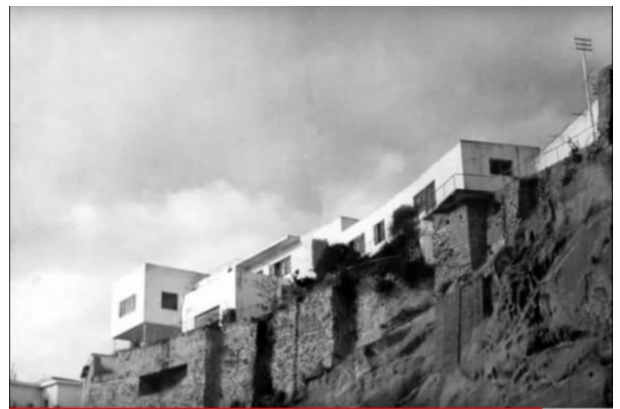
"L'opera che lo rese celebre fu Villa Oro a Posillipo in collaborazione con Bernard Rudofsky, un ebreo viennese che gli fu vicino fino a quando le leggi razziali lo costrinsero all'emigrazione negli Usa. In questa villa, che nasce dal banco tufaceo di Posillipo, Cosenza sperimentò una versione più addolcita del razionalismo settentrionale e più consona al sito, pur mostrando una fedeltà impeccabile alla lezione lecorbusiana e miesiana" [de Seta 2005]. Nei disegni di Villa Oro è evidente l'impegno ad indagare le potenzialità configurative e le idee architettoniche più innovative che vengono sperimentate e maturate negli anni dal '34 al

'37: l'incastro di volumi raccordati da scale che a loro volta determinano oggetti architettonici complessi, ottenuti da inconsueti assemblaggi planimetrici e volumetrici, sono controllati nelle loro dimensioni, proporzioni e rapporti reciproci, senza dubbio, attraverso accurati elaborati mongiani – piante, prospetti e sezioni – ma anche e soprattutto attraverso rappresentazioni che alludono alla tridimensionalità dello spazio, come ad esempio la rappresentazione assonometrica che, affiancata agli elaborati mongiani, più fortemente esprime i contenuti spaziali dell'architettura. Fornendo infatti una rappresentazione dell'oggetto più vicina all'immagine visiva, essa è in grado, nel passaggio dalla geometria elementare a quella affine e proiettiva, di dare maggior rilievo ai caratteri più profondi dello spazio, sottolineando la valenza dinamica della configurazione e di quella forza visualizzante ad essa implicita che interessa lo spazio visivo-percettivo della figurazione in architettura. Dalla lettura delle chiare volumetrie che caratterizzano l'impianto architettonico della villa, evidenziate attraverso la rappresentazione assonometrica, le parti dell'architettura appaiono nette e risultano ancor più accentuate dal rigoroso disegno delle ombre in grigio scuro. Le terrazze, colorate in rosso, e le superfici orizzontali di copertura, pastellate in grigio, evidenziano le differenze di quota che caratterizzano i diversi volumi; il verde degli alberi, anch'essi rigorosamente ombreggiati, definisce gli ulteriori livelli circostanti che si stagliano sull'articolato banco di tufo appena accennato. Il panorama circostante è rappresentato invece in tutta la sua imponenza attraverso le prospettive in cui paesaggio e architettura sono rappresentati insieme con rapidi tocchi di colore.



1: Villa Oro, assonometria (in Luigi Cosenza oggi (2005), a cura di A. Buccaro e G. Mainini, Napoli, Clean).

MARIA INES PASCARIELLO



2: Villa Oro vista dal mare (alcuni scatti dal video Luigi Cosenza, Il territorio Abitabile, Villa Oro <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=0q2-f8meTIE>).

2. La rappresentazione del progetto di Luigi Cosenza e le prospettive disegnate da Bernard Rudofsky

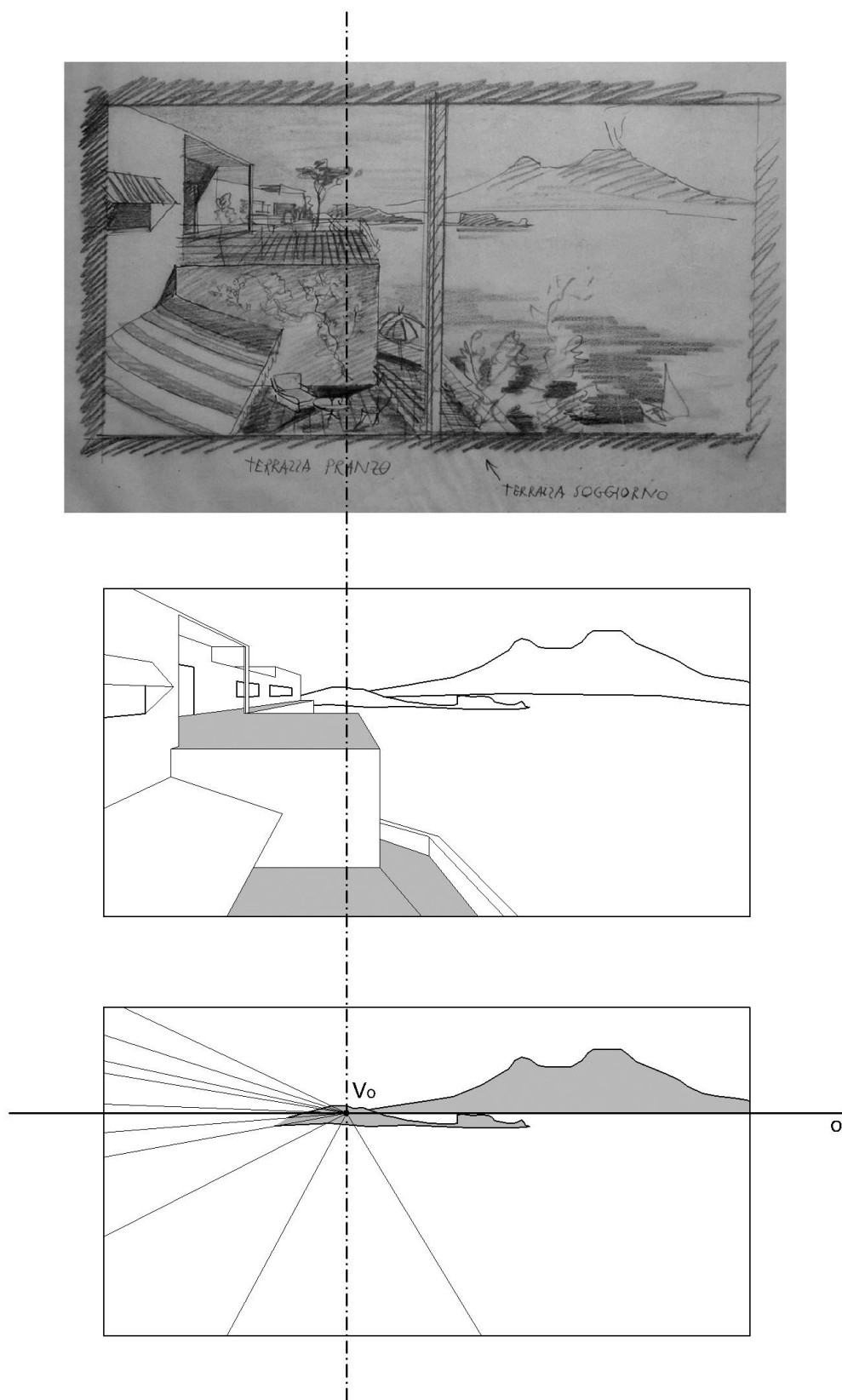
Nell'elaborazione progettuale e nella descrizione del progetto di Villa Oro, questo elaborato grafico assume un ruolo significativo in quanto l'allusiva tridimensionalità dell'immagine assonometrica, arricchita anche dalla rappresentazione delle ombre proprie e portate, permette tanto al progettista che all'osservatore di indagare e cogliere il rapporto sottile tra valori metrici e valori configurativi dell'invaso che costituiscono lo spazio intrinseco della rappresentazione. L'unità del disegno, a sua volta, risulta determinata dalla metodologia proposta che qualifica volumi e spazi esterni, nonché le loro reciproche relazioni e articolazioni; lo spazio indagato, tuttavia, non è soltanto quello materico e oggettivo della residenza, ma comprende anche il paesaggio circostante a cui l'architettura costruita indissolubilmente si lega, secondo i dettami del razionalismo 'mediterraneo', che caratterizza le architetture di Cosenza.

"Studiando le costruzioni spontanee di numerosi paesi, Rudofsky incontra l'architettura mediterranea ed i suoi temi. Lavorando con Luigi Cosenza ha sperimentato sul campo, nel progetto della casa contemporanea, la sua idea di architettura mediterranea, arrivando a scriverne un manifesto in forma di progetto, nella 'casa per Positano e per altri lidi'. Con Luigi Cosenza ha studiato, misurato, rilevato, ridisegnato le case di Procida, le case di Pompei ed Ercolano per poi progettare Villa Oro. Il 1937 è stato definito l'anno della febbre mediterranea; è l'anno del progetto-manifesto della casa per Positano ed altri lidi, è l'anno della diffusione dei disegni di Le Corbusier della cosiddetta Stracasa – villa Vismara a Capri, è l'anno della villa a Bordighera di Giò Ponti che rappresenta la prima realizzazione di quell'accademia mediterranea che sperimenterà in disegni e progetti insieme a B. Rudofsky. Figura trasversale quella di B. Rudofsky, che, oltre ad intessere una rete internazionale di relazioni, basata su un tema comune di ricerca, correla al 'manifesto della mediterraneità' lo studio delle architetture spontanee come portato diretto del sistema delle conoscenze tradizionali, strada peraltro percorsa da molti maestri del moderno, come Hassan Fathy in Egitto e Pikionis in Grecia.

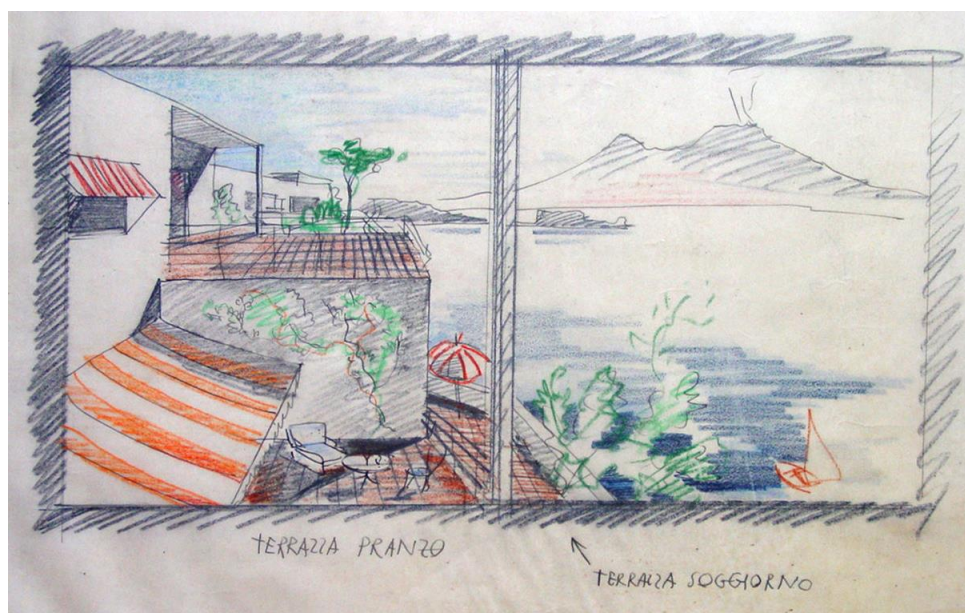
Architetti accomunati dalla pratica di far corrispondere nel progetto, a quella trasposizione mitopoietica, alta espressione metafisico-estetica (come la definiva B. Gravagnuolo), necessaria per non scadere nella sterile riproposizione degli stilemi tradizionali, una ricerca paziente che ha come obiettivo quello di radicare il progetto della casa profondamente nella cultura dell'abitare cui appartiene, e questo passa obbligatoriamente attraverso uno studio sistematico, da attuare con gli strumenti specificamente disciplinari, del patrimonio delle 'architetture senza architetti' dei diversi contesti culturali e geografici" [Picone 2014, 17].

Gli assi visivi che ispirano la composizione della villa sono infatti utilizzati consapevolmente anche nella rappresentazione grafica, anzi ne diventano la struttura configurativa determinante: per esprimere il compenetrarsi di spazio architettonico e paesaggio naturale. ancora una volta è utilizzato un metodo di rappresentazione allusivo della tridimensionalità dello spazio; in particolare, per mezzo di una prospettiva a quadro verticale, lo spazio della rappresentazione è incorniciato attraverso la finestra della camera da letto e ha il punto principale, fuga di tutte le rette ortogonali al quadro, coincidente con l'immagine della collina di Pizzofalcone che, in questo modo, risulta il punto catalizzatore dell'intera rappresentazione.

MARIA INES PASCARIELLO



3: La verifica del punto di vista: dall'immagine all'impianto prospettico (elaborazione grafica di Maria Ines Pascariello).



4: Le terrazze di Villa Oro in uno schizzo di Luigi Cosenza (in Luigi Cosenza oggi (2005), a cura di A. Buccaro e G. Mainini, Napoli, Clean).

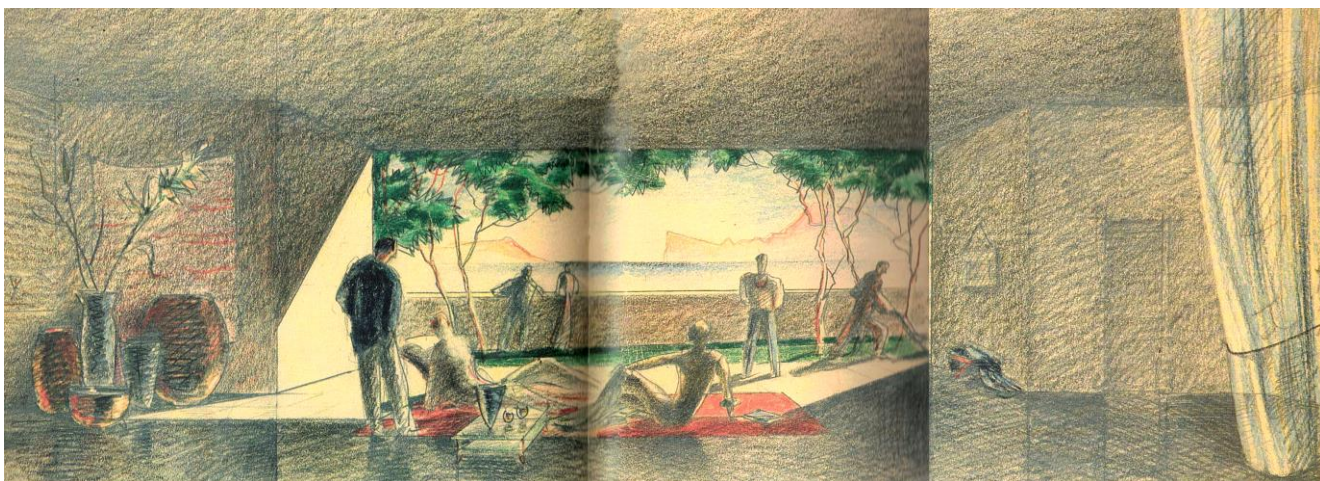
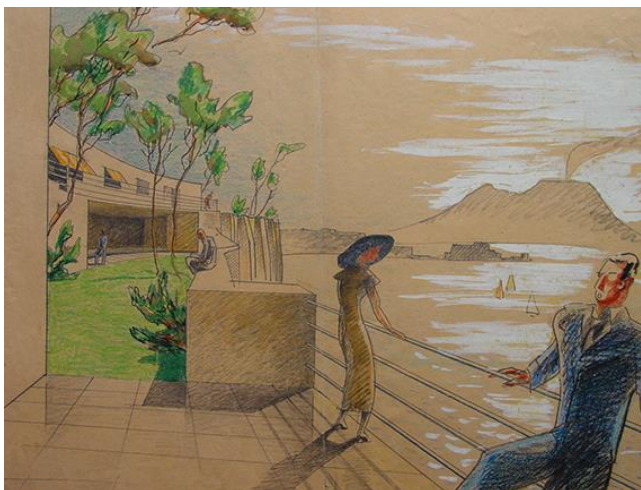
L'unicità del punto di fuga rivela un approccio figurativo dello spazio attraverso sequenze di forme che, nella dinamica che le genera e nel continuo rimando proiettivo delle rette e dei piani, esprimono e verificano la legge configurativa sottesa all'insieme architettura-paesaggio. Sul quadro iconico, per la proiezione del centro di vista passa la retta d'orizzonte, fuga del piano geometrico, che coincide esattamente con la linea di costa su cui si staglia il sinuoso profilo del Vesuvio: elementi naturalistici, città e mare, vengono così catturati all'interno dello spazio architettonico che è rappresentato essenzialmente da una cornice. Un riquadro appena accennato che allude alla finestra della camera da letto ma che trascura ogni dettaglio d'interno per protendersi interamente nello spazio esterno.

La finestra diviene allora cornice e, allo stesso tempo, pretesto per dire altro, per descrivere volumi architettonici e paesaggio, conformando un'intelaiatura prospettica che simula uno spazio di cui la prospettiva risulta indispensabile strumento di prefigurazione; essa offre dello spazio stesso un'immagine realistica che è il risultato di una proiezione da un punto di vista unico e finito e si rivela nella sua essenza di straordinaria costruzione intellettuale, come una geniale invenzione matematica che presuppone uno spazio infinito e omogeneo, in cui il vuoto ha lo stesso valore del pieno: gli oggetti e gli spazi, costituendo un'unità inscindibile, vengono osservati come da un unico e immobile occhio.

Da una parte allora vi è la prospettiva, utilizzata con lo scopo di rappresentare la realtà sensoriale in modo che l'immagine disegnata coincida con la visione diretta, riuscendo così a razionalizzare quell'immagine dello spazio prima intuita, poi disegnata, ed infine realizzata; dall'altra parte vi è la villa, oggetto della rappresentazione e spazio architettonico privilegiato da cui godere lo spettacolo della natura costituito dai mutevoli colori del mare, della città e del Vesuvio. Tra le due parti si pone l'elemento naturalistico che, con i suoi aspetti particolarmente suggestivi, risulta matrice determinante di tutto il processo figurativo e configurativo, in cui il rapporto natura-architettura appare fondamentale nella definizione dello spazio prima rappresentato, poi costruito.

MARIA INES PASCARIELLO

A questi disegni si legano le tre prospettive “di gusto viennese” (come le definì Rossano Astarita) di Rudofsky, con il quale Cosenza stabilì una stretta collaborazione dal 1934 al 1938: con un quadro verticale più avanzato rispetto a quello utilizzato per lo schizzo di Cosenza, viene inquadrata la prospettiva forse più nota di Villa Oro che, con colori dorati, definisce un'immagine suggestiva dalla terrazza rappresentando insieme architettura esterna e paesaggio. Altre due prospettive riguardano invece gli ambienti interni, in una è visibile il salone con la scala in primo piano, attraverso la quale si intravede il pianoforte; tutto l'ambiente è ricco di dettagli minuziosi, di arredi e personaggi che animano la scena, aperta all'orizzonte verso l'azzurro del mare, inquadrato attraverso la finestra. Infine una terza prospettiva, con punto di fuga centrale, fa sfondare l'architettura interna, animata da personaggi ed elementi d'arredo, verso lo scenario di Capri e del Capo di Sorrento, appena accennati e colorati in arancio, quasi come se si fosse in presenza di un sipario teatrale a cui elegantemente allude anche la tenda raccolta sul lato destro dell'inquadratura.



5: Le prospettive disegnate da B. Rudofsky (in Luigi Cosenza oggi (2005), a cura di A. Buccaro e G. Mainini, Napoli, Clean).

Conclusioni

Nel progetto di Villa Oro Luigi Cosenza ha interpretato acutamente il contesto con la rilettura dei temi della mediterraneità, riuscendo a coniugare l'adesione alle più avanzate tendenze internazionali anche in netta opposizione con il conformismo di molte architetture coeve cittadine. L'essenzialità delle pure forme geometriche e il lirismo della composizione volumetrica risultano memori tanto del razionalismo centro-europeo, quanto dell'architettura spontanea mediterranea; ma pur all'interno di questi riferimenti culturali il rapporto con il contesto viene spesso declinato, attraverso il sobrio ed elegante linguaggio razionalista, mediante articolate relazioni tra interno ed esterno, studiate nei disegni, sperimentate nei plastici, rese fruibili nelle realizzazioni. Da una parte i frammenti della sua architettura mediterranea, quasi disseminati all'interno di un tessuto urbano complesso ed articolato come quello napoletano, consentono comunque di seguire un itinerario conoscitivo e spaziale coerente e lineare, importante tassello di quel mosaico infinito che è il patrimonio culturale della città. D'altro canto, più che l'architettura costruita, è il ricco e articolato corpus dei disegni di Luigi Cosenza a costituire una delle testimonianze grafiche più degne di nota dell'architettura del Novecento a Napoli: da essi emerge una particolare e significativa propositività della rappresentazione grafica utilizzata sia come strumento necessario all'ipotesi e alla successiva verifica progettuale sia come fondamentale momento di prefigurazione dello spazio; nella propositività della rappresentazione grafica è evidente l'impegno ad indagare le potenzialità configurative e le ipotesi architettoniche del tutto innovative che il pensiero moderno va formulando; gli oggetti architettonici complessi, ottenuti da inconsueti assemblaggi planimetrici e volumetrici, sono controllati nelle loro dimensioni da armonie geometriche basate sull'utilizzazione di tracciati proporzionali costruiti su figure quadrate e sui relativi rettangoli aurei sottesi alle immagini di pianta, prospetti e sezioni, e poi sono approfonditi e verificati attraverso disegni in assonometria e prospettiva.

Lo spazio razionale dell'immagine trova, così, nella bidimensionalità del disegno, la compresenza di più tracce grafiche, da quella di tipo analitico, ovvero quella mongiana da cui il sistema di costruzione delle immagini non può mai prescindere, a quella di tipo critico in cui l'allusiva tridimensionalità di rappresentazioni assonometriche e prospettiche trascrive il pensiero in maniera più incisiva e comunica il progetto in forme più dirette.

Le ipotesi configurative, che accompagnano e testimoniano questo innovativo modo di pensare al progetto di architettura sono tutte verificabili attraverso l'insieme dei grafici elaborati con continuità fin dai primi anni di attività di Cosenza; dall'analisi dell'insieme dei disegni che scandiscono le varie fasi della progettazione è possibile leggere tanto il programma compositivo che la propositività delle ipotesi con figurative, mentre tutti i suoi disegni costituiscono testimonianza preziosa e tangibile del patrimonio progettuale dell'architettura moderna a Napoli che in tanti casi non si esaurisce nei soli edifici costruiti, ma si estende anche a tutta l'architettura disegnata e non realizzata.

Perché la sintesi grafica dell'oggetto e dello spazio dell'oggetto, che improrogabilmente avviene nel processo di rappresentazione, indipendentemente dal metodo di rappresentazione utilizzato, fa emergere con forza i paradigmi configurativi dell'oggetto in quanto ricorre sempre all'uso critico e alla scelta consapevole del metodo di rappresentazione più adatto ad esprimere i contenuti ed i significati dell'oggetto; questo, d'altro canto, nel passaggio di scala dal reale al rappresentato, riesce a diventare un testo narrativo e, come tale, è capace di essere letto attraverso i segni ed interpretato attraverso i significati, come ogni logica trascrizione del pensiero.

MARIA INES PASCARIELLO

* Per i temi di questo saggio rinviamo ai contributi della stessa autrice dal titolo *Configurazione e rappresentazione dello spazio per abitare: un punto di vista su Villa Oro e Grafici e Vedute d'insieme del progetto di Villa Oro (1934-37)*, in *Luigi Cosenza oggi*, a cura di A. Buccaro e G. Mainini, Napoli, Clean, 2005.

Bibliografia

- Architettura moderna mediterranea* (2003), a cura di G. Strappa e A.B. Meneghini, Bari, Mario Adda Editore.
- BRAUDEL, F. (1987). *Il Mediterraneo, lo spazio, la storia, gli uomini, le tradizioni*, Milano, Bompiani editore.
- BAUDRILLARD, J. (2004). *Il sistema degli oggetti*, Milano, Bompiani.
- BIONDILLO, G. (2008). *Metropoli per principianti*, Parma, Ugo Guanda Editore.
- COSENZA, L. (1969). *Esperienze del razionalismo in Italia fra le due guerre*, «L'architettura. Cronache e storia», n. 163, maggio.
- DE SETA, C. (1987). *Architetti italiani del Novecento*, Roma-Bari, Laterza.
- Luigi Cosenza oggi* (2005), a cura di A. Buccaro e G. Mainini, Napoli, Clean.
- Luigi Cosenza scritti e progetti di architettura* (1994), a cura di F.D. Moccia, Napoli, Clean.
- PAGANO, G. (1936). *Un architetto: Luigi Cosenza*, in «Casabella», n. 100, a. IX, aprile.
- PICONE, A. (2014). *Culture mediterranee dell'abitare*, a cura di A. Picone, Napoli, Clean, pp. 11-20.
- RUDOLFSKY, B. (1977). *Architettura senza architetti*, edizione italiana a cura di Editoriale Scientifica, Napoli.
- Villa Oro. Una ricerca per l'abitare* (2009), a cura di F. Viola, Catalogo della Mostra svolta al Palazzo Reale di Napoli dal 21 febbraio al 13 marzo 2009, Napoli, Arte Tipografica.
- VIOLA, F. (2012). *Villa Oro: le ragioni della forma, le ragioni del tempo*, in «Confronti», n. 1, Napoli, arte'm.

Studio Minero-Petrografico delle malte di allettamento come strumento per stabilire le fasi costruttive della cattedrale di Šibenik (Sebenico)

Mineral-Petrographic study of bedding mortars as a tool for establishing the construction phases of the Šibenik cathedral

MARINA ŠIMUNIĆ BURŠIĆ, STEFANO CANCELLIERE

Università di Zagreb, Università Iuav di Venezia

Abstract

La cattedrale di San Giacomo a Sebenico è il più importante monumento architettonico della Croazia del primo Rinascimento. È stato inserito nella Lista del Patrimonio Mondiale dell'UNESCO nel 2000, a causa delle sue "caratteristiche strutturali che lo rendono un edificio unico ed eccezionale" secondo il Comitato del Patrimonio Mondiale dell'Unesco, è il risultato fruttuoso di notevoli scambi di influenze tra le tre diverse culture tra regioni del Nord Italia, la Dalmazia e la Toscana nei secoli XV e XVI. Questi scambi hanno creato le condizioni per soluzioni uniche ed eccezionali per i problemi tecnici e strutturali della costruzione della volta e la cupola della cattedrale.

In questo lavoro di ricerca si sono analizzate le malte di allettamento utilizzate nelle fasi costruttive legate alle varie fasi costruttive variate negli anni. La tipologia dei tre tipi di malte individuate, diverse tra loro, danno uno spazio interpretativo legato ai diversi protomagister che hanno eseguito i lavori. Ognuno di essi sulla base delle proprie conoscenze ha utilizzato malte con tecnologia e composizione diverse.

The Cathedral of St. James in Šibenik is the most important architectural monument in Croatia of the early Renaissance. It was included in the UNESCO World Heritage List in 2000, because of its "structural features that make it a unique and exceptional building" according to the UNESCO World Heritage Committee, it is the fruitful result of significant exchanges of influences between the three different cultures between regions of Northern Italy, Dalmatia and Tuscany in the 15th and 16th centuries. These exchanges created the conditions for unique and exceptional solutions for the technical and structural problems of the construction of the vault and the dome of the cathedral.

In this research work we analyzed the mortars used during the construction phases linked to the various construction phases changed over the years. The typology of the three types of mortars identified, different from each other, give an interpretative space linked to the different Protomagisters who performed the works. Each of them based on their knowledge has used mortars with different technology and composition.

Keywords

Protomagister, Malte, Tecnologia.

Protomagister, Mortar, Technology.

1. La cattedrale di Sebenico

La cattedrale di San Giacomo a Sebenico è il più importante monumento architettonico della Croazia del primo Rinascimento. È stato inserito nella Lista del Patrimonio Mondiale dell'UNESCO nel 2000, con riferimento alle sue "caratteristiche strutturali che lo rendono un

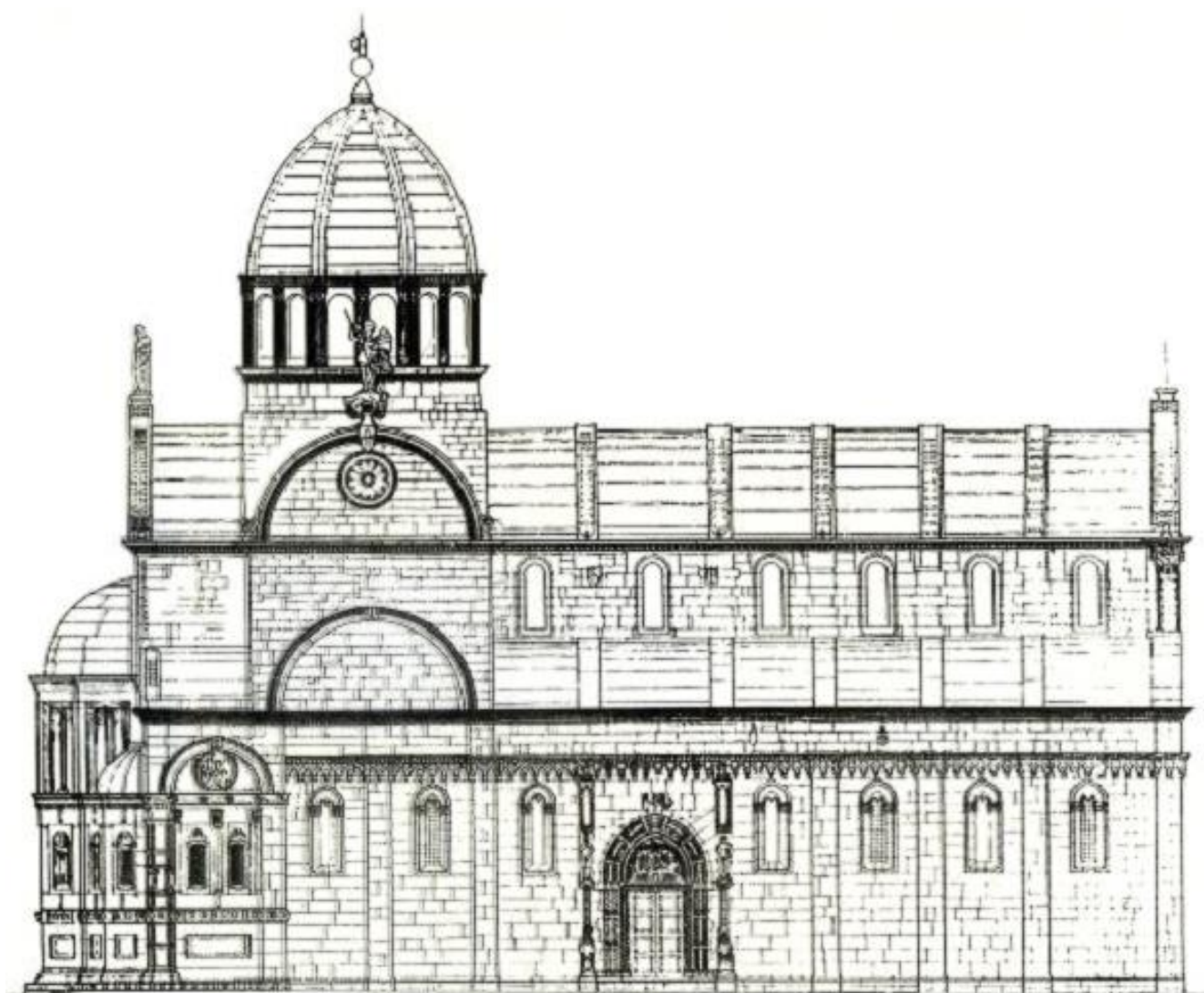
MARINA ŠIMUNIĆ BURŠIĆ, STEFANO CANCELLIERE

edificio unico ed eccezionale”. Sono le volte della cattedrale che la rendono importante nella storia dell’architettura; costruite con un metodo originale e audace, le volte di pietra sottili costituiscono anche la copertura dell’edificio, cosicché la facciata trilobata occidentale riflette la forma delle volte.



1. Šibenik (Sebenico), cattedrale di San Giacomo, la più importante opera architettonica del Quattrocento in Croazia, (M. Šimunić Buršić).

Le innovazioni costruttive, strutturali e architettoniche-formali sono, secondo il Comitato del Patrimonio Mondiale dell'UNESCO, il risultato fruttuoso di notevoli scambi di influenze tra le diverse culture di regioni del mediterraneo quali: Lombardia, Veneto, Dalmazia e Toscana nei secoli XV e XVI. Questi scambi hanno creato le condizioni per soluzioni uniche ed eccezionali per i risvolti tecnici e strutturali della costruzione delle volte e la cupola della cattedrale.



2. Rilievo fotogrammetrico della facciata settentrionale. Il muro della navata laterale settentrionale fu costruito nella prima fase. La parte orientale (le absidi) furono completate nella seconda fase della costruzione, sotto il protomagister Giorgio il Dalmata.

2. Costruzione

La costruzione della cattedrale di San Giacomo a Sebenico fu iniziata nel 1431; la maggior parte dell'edificio fu eseguita nel Quattrocento. Solo per problemi finanziari la costruzione non fu completata per la fine del secolo. Dopo alcune sospensioni dei lavori, l'ultima campata della volta della navata centrale fu costruita solo nel 1536.

Il concetto della cattedrale, costruita tutta con pietra calcarea locale soprattutto proveniente dalla non lontana isola di Brač (Brazza), detta per il suo bel colore chiaro "il marmo di Brazza", come pure le soluzioni originali della sua struttura, furono sviluppati dai più importanti maestri e artisti che furono attivi in Dalmazia nel Quattrocento.

Da un documento datato circa 1430, risulta che il primo progetto della chiesa sia dovuto al *primus magister ecclesie nove sancti Jacobi* detto Bonino da Milano [Stošić, Krsto 1950] (nativo della Lombardia), però, egli muore prima dell'effettivo inizio della costruzione [Kolendić 1924].



3. Iscrizione posta da Giorgio il Dalmata (M. Šimunić Buršić).

Secondo l'analisi stilistica, basata sulla comparazione con le sculture sicure di Bonino eseguite a Spalato (Split) e altre città dalmate, gli storici dell'arte hanno concluso che Bonino abbia scolpito alcune sculture che furono incorporate nel cosiddetto portale dei leoni nella facciata nord della Cattedrale [Meyer 1894].

Nella prima fase della costruzione fu nominato un certo *Franciscus quondam Jacobi de Venetiis* (Francesco Di Giacomo da Venezia) come *protomagister*; egli, però, è menzionato nei documenti dell'Archivio vescovile di Sebenico solo nel primo anno della costruzione [Kolendić 1924]. Nel decennio seguente, non appare più il suo nome, perciò sembra che la costruzione della Cattedrale fu guidata dai due maestri minori: Lorenzo Pincino e Antonio Busato, nativi di Venezia.

Questi sono spesso menzionati nei documenti sebenzani, ma mai come *protomagistri*, forse proprio perché i due maestri non erano ritenuti molto competenti. Nel 1441 furono messi in luce dei gravi errori costruttivi (*errores*): «Cum in fabricatione Ecclesiae Cathedralis Sancti Jacobi de Sibenico commissi fuerunt multi errores et defectus [...] et factae fuerunt magnae expensae pro ornamento et decore ipsius Ecclesiae, quae expensae quasi abjectae fuerunt, quoniam aedificia et partimenta ipsius Ecclesiae non fuerunt debitis modis composita et fabricata» [Fosco 1891].

A fronte di questi *errores*, che hanno persino minacciato la continuazione della costruzione - nel 1441 la costruzione fu sospesa [Fosco 1891] –, i Sebenzani hanno invitato da Venezia il maestro *Georgius Mathei* di Zara (Giorgio Di Mateo) che viene nominato *protomagister* della Cattedrale. Tale architetto sicuramente era già rinomato a Venezia, noto come Giorgio il Dalmata – appellativo che ovviamente non ha acquisito in Dalmazia. Inoltre, risulta dai documenti di archivio che i Sebenzani gli hanno dato un'ottima paga e ulteriori privilegi [Frey 1913].

La costruzione fu ricominciata nel 1443, come testimonia l'iscrizione sul muro settentrionale: sotto l'iscrizione "ufficiale", portata dai due putti, il Dalmata ha iscritto: *Hoc opus cuvarum fecit Georgius Mathei Dalmaticus*.

Il nuovo *protomagister* cambiò il concetto spaziale e tipologico dell'edificio, allungandolo e inserendo il transetto, ma la sua più importante innovazione fu nel metodo di costruzione. Egli eresse i paramenti murari della parte orientale della cattedrale (cioè il presbiterio e le absidi) incastrando i pannelli litici di gran formato nelle "cornici" costituite da lunghi elementi monolitici. Questa tecnica è completamente diversa dal precedente modo di costruzione fatto con blocchi squadrati di pietra, con cui furono eseguiti i muri della prima fase della Cattedrale. Infatti, i muri costruiti prima della venuta di Giorgio il Dalmata, furono eseguiti in muratura tradizionale cioè mettendo insieme piccoli elementi (mattoni o blocchi di pietra) e collegandoli con malta, mentre la tecnica costruttiva introdotta da Giorgio è una tecnica di montaggio di grandi elementi litici, completamente innovativa, che si differenzia sostanzialmente dal solito metodo di costruire.

Dopo la morte di Giorgio (nel 1473), l'incarico di *protomagister* fu assegnato a *Nicolaus Joannis florentinus* (nel 1477). Dai documenti della fabbrica della Cattedrale risulta chiaro che Niccolò il Fiorentino ha costruito la maggioranza delle volte a botte e semi-botte del transetto e delle navate. Niccolò Il Fiorentino guidò la fabbrica fino alla sua morte nel 1505 [Frey 1913].

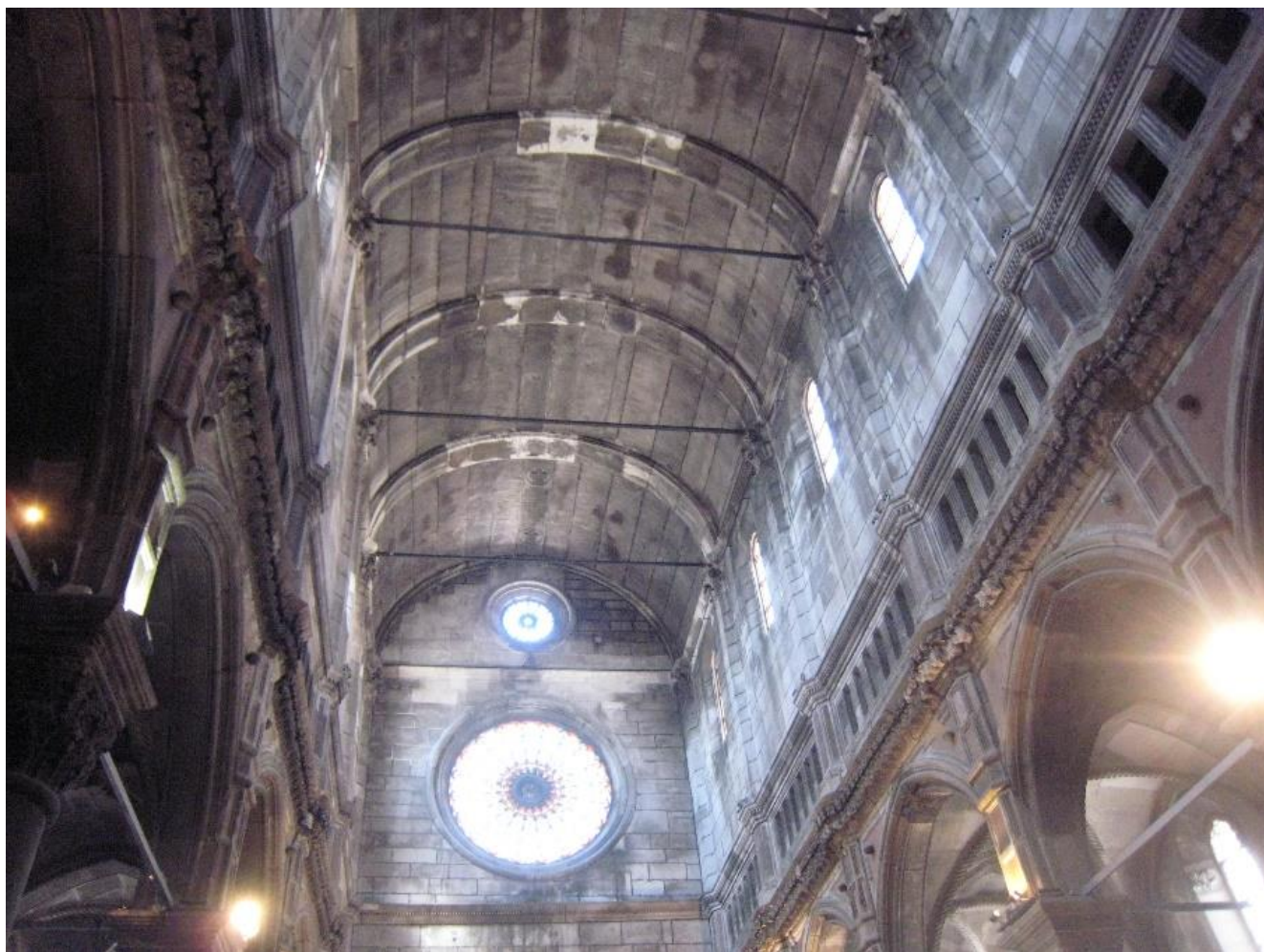
I successivi *protomagistri* della Cattedrale, *Bartolomeus Jacobi* da Mestre e, dopo la sua morte, il figlio *Jacobus Bartolomei*, hanno completato le volte della navata e la parte superiore della facciata occidentale [Frey 1913]. Nel 1536 la chiesa è completata [Fosco 1891].

Come le pareti delle absidi anche le volte sono costruite a montaggio con grandi lastre di pietra, lunghe circa 4 mt, incastrate negli snelli archi trasversali. Il metodo unico della costruzione delle volte risulta nel comportamento meccanico specifico: il carico delle lastre delle volte è trasferito agli archi e, quindi, concentrato nei punti discreti, negli appoggi degli archi. Qui la spinta orizzontale va efficacemente controbilanciata dai tiranti.

La struttura originale delle volte risulta molto elegante (le lastre sottili hanno spessori variabili tra 15 a 25 cm). Le volte di pietra creano anche la copertura dell'edificio; in questo modo, lo spazio interno è identico alla forma esterna, quindi la facciata trilobata occidentale riflette la forma delle volte. L'audace innovazione, ammirata già dai trattati rinascimentali, quali e.g. Fausto Veranzio (Faust Vrančić, che ha inserito la cattedrale di Sebenico nel libro delle sue invenzioni *Machinae novae* del 1615) è riconosciuta oggi dagli esperti dell'UNESCO, che nell'anno 2000 hanno iscritto la cattedrale di Sebenico nel *World Heritage List*.

Le indagini di tanti studiosi, sin dai tempi degli storici-amatori (e.g. il vescovo sebenzano Antonio Giuseppe Fosco nel 19 sec.), hanno chiarito molti fatti sulla modalità di costruzione della Cattedrale; rimangono però ancora alcuni enigmi. Si tratta soprattutto della datazione di alcune parti/elementi della Cattedrale su cui non si sono preservati documenti. In questi casi gli strumenti delle scienze umanistiche non sono sufficienti, per questo abbiamo intrapreso delle ricerche interdisciplinari. Ai metodi della storia dell'arte e alle considerazioni sulla logica di costruzione, abbiamo aggiunto le indagini petrografiche.

MARINA ŠIMUNIĆ BURŠIĆ, STEFANO CANCELLIERE



4. La volta della navata principale (foto conc. L.M.F. Fabris).

L'enigma più interessante per la storia dell'architettura è l'attribuzione del sistema costruttivo delle volte. La maggior parte degli storici dell'arte croati sono inclini all'ipotesi che Niccolò Fiorentino abbia ideato la soluzione delle volte.

Però, il metodo di costruire delle volte, l'innovativo principio di montaggio dei grandi elementi litici, viene prima sviluppato da Giorgio il Dalmata per i paramenti murari delle absidi. Si può ipotizzare che Giorgio il Dalmata, grande innovatore, abbia ideato anche il sistema delle volte a botte della Cattedrale. Siccome nell'Archivio vescovile non esistono dati che potrebbero confermare l'una o l'altra teoria, in questo lavoro si è pensato di avviare un'indagine minero-petrografica preliminare, delle malte di allettamento utilizzate nei giunti delle lastre in pietra calcarea in diversi punti della cattedrale. Per la costruzione della cattedrale si è usata la pietra calcarea dell'isola di Brazza, di alta qualità (elevata resistenza alla compressione tensile, con porosità molto bassa [Šimunić Buršić, Cancelliere, Fistrić 2004]. Per la sua qualità e il suo bel colore chiaro, quasi bianco, talvolta è stata chiamata marmo.

Se i *protomagistri* succedutosi nel tempo hanno utilizzato tecniche diverse di preparazione delle malte, si potrà stabilire l'autore delle diverse parti dell'edificio. Essendo lo scopo della futura analisi quella di stabilire l'autorialità del sistema costruttivo delle volte, sono stati analizzati campioni da tre punti caratteristici.

Campione 1- preso dalla cornice bassa dell'abside centrale, per cui si sa con certezza che fu costruito da Giorgio Dalmata.

Campione 2 - preso dal muro sopra l'arco trionfale (l'arco orientale dell'incrocio). I quattro archi dell'incrocio sono stati eseguiti dal protomaestro Niccolò Fiorentino prima del 1491 e i muri soprastanti sicuramente prima del 1499, data in cui fu finita la cupola [Frey, 1913].

Campione 3 – preso dalla parte superiore della volta a botte della navata laterale a sud del presbiterio, nel giunto con il muro soprastante. Sul tempo di costruzione di questa volta e di conseguenza sulla sua paternità mancando dati, varie ipotesi attribuiscono le volte a botte delle navate laterali del presbiterio sia a Giorgio il Dalmata sia a Niccolò Fiorentino.

3. Analisi minero-petrografiche delle malte originali

I campioni di materiale litoide sono stati studiati con metodologie d'indagine minero-petrografiche e chimiche secondo le raccomandazioni NORMAL (quando esistenti) che hanno compreso le seguenti tecniche:

Stereografia sui campioni tal quali utile per individuare gli orientamenti stratigrafici preventivi all'inglobamento in resina poliesteri degli stessi.

Microscopia ottica su sezioni lucide e/o sottili in luce riflessa e in luce polarizzata trasmessa (su sezioni sottili) per la determinazione dei componenti mineralogici fondamentali, accessori e per una stima semi-quantitativa della porosità.

Diffrazione dei raggi X (Radiazione CuK α /Ni a 40 Kv e 40 mA) su polveri dei campioni tal quali.

4. Risultati delle analisi

Immagini delle campionature eseguite.

Campione 1

Posizione: cornice bassa dell'abside centrale, all'angolo con il muro dell'abside sinistra, alla profondità di 10 cm (vedi foto).

Del campione è stata allestita una sezione sottile che studiata al microscopio minero-petrografico in luce polarizzata ha mostrato di essere costituita da un legante a cemento carbonatico con aspetto micritico colloforme con evidente porosità medio alta (tra 25-30%), aperta, dovuta a bollosità e ritiro. L'aggregato, abbondante a granulometria arenacea presenta una classazione elevata con una distribuzione omogenea, addensamento >30% non presenta orientamento, è costituito da:

- Clasti carbonatici (+++), bioclastici, sub-arrotondati, sfericità media;
- Clasti dolomitici (++) sub-arrotondati sfericità media;
- Quarzo (+), angoloso con sfericità medio-bassa, sub-arrotondato sfericità media, quarzo policristallino in singoli individui.

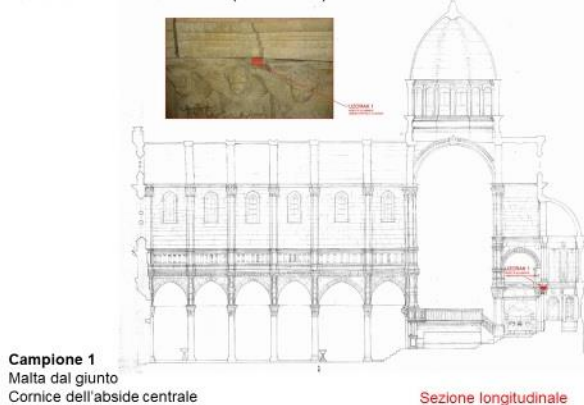
Campione 2

Posizione: preso dal muro immediatamente sopra l'arco trionfale, lato orientale dell'incrocio.

La sezione sottile allestita, studiata al microscopio minero-petrografico mostra una malta a cemento carbonatico con struttura e tessitura omogenee, aspetto micritico, porosità bassa ($\pm 20\%$) dovuta a bollosità e ritiro, mentre i clasti sono costituiti da frammenti di rocce carbonatiche, riferibili a calcari dolomitici grano-sostenuti (grainstone), sia a calcari micritici fango-sostenuti (mudstone), talora con rari fossili bivalvi e foraminiferi. Sono presenti clasti di quarzo cristallino angolosi e chert e singoli individui di plagioclasio.

MARINA ŠIMUNIĆ BURŠIĆ, STEFANO CANCELLIERE

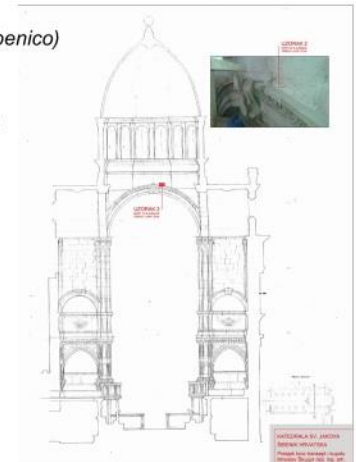
Cattedrale di Šibenik (Sebenico)



Cattedrale di Šibenik (Sebenico)

Campione 2
Malta dal giunto
arco trionfale – muro sopra di esso

Sezione attraverso il transetto
verso est



Cattedrale di Šibenik (Sebenico)



Campione 3
Malta dal giunto tra le lastre della volta a botte della navata laterale del presbiterio

Campione 3

Posizione: dalla parte superiore della volta a botte della navata destra del presbiterio, giunzione con il muro soprastante.

Anche questo campione è stato studiato mediante tecniche minero-petrografiche. La sezione sottile allestita mostra una malta a cocchiopesto costituita da un cemento Cocchiopesto con matrice di tipo illitico ed aspetto microscopico a polarizzazione di aggregato, talora semisotropo, la massa carbonatica del legante (calce) presenta alcuni calcinelli, in essa sono inoltre presenti piccole particelle di ossidi di ferro di tipo ematitico, porosità medio bassa (< 20%). Lo scheletro sabbioso risulta mediamente abbondante ed è costituito da (fig. 1 e 2):

- quarzo angoloso, sub-angoloso sia mono- che poli- e micro-cristallino (chert) (+);
- plagioclasio angoloso (±);
- feldspato angoloso (±);
- muscovite sub-arrotondata (±).
- abbondanti frammenti di rocce calcaree bioclastiche con presenza di foraminiferi, calpionelle, frammenti di bivalvi.

Successivamente una ulteriore parte dei campioni sono state analizzate mediante diffrazione dei RX con diffrattometro Empyrean della Panalitical (radiazione Cu K α /Ni a 40 Kv e 40 mA). I risultati ottenuti sono mostrati nella tabella:

Campione	Calcite	Dolomite	Quarzo	Plagioclas	Min. argillosi
Sibenica1	+++	++	+	—	—
Sibenica2	+++	+	+	—	—
Sibenica 3	++	—	++	±	±

Dalla tabella risulta evidente la diversa composizione dei tre campioni in studio, i primi due simili per composizione, ma diversi per quantità dei componenti dell'impasto. Completamente diverso il campione 3 essendo una malta a ciottolo.

Conclusioni

Il campione 1 è stato preso dalla cornice bassa dell'abside centrale, all'angolo con il muro dell'abside meridionale. Questa parte della Cattedrale è stata costruita da Giorgio II Dalmata, come riportato dai documenti della curia vescovile [Frey 1913], ma anche dall'iscrizione in pietra sul muro settentrionale del presbiterio: *Hoc opus curarum fecit Georgius Mathei Dalmaticus*.

Le pareti delle absidi sono costruite in modo originale con montaggio delle grandi lastre di pietra fissate nei lunghi elementi monolitici.

La malta usata nel giunto della parete dell'abside risulta essere una malta aerea con abbondante frazione di calce, la frazione sabbiosa è composta da calcite, dolomite e poco quarzo.

Il campione 2 è preso dal muro orientale dell'incrocio, immediatamente sopra l'arco trionfale della cattedrale. Questa parte della struttura è stata costruita sotto la direzione del *protomagister* Niccolò il Fiorentino, come affermano i documenti sulla costruzione della Cattedrale, ed è anche confermato dallo studio degli elementi stilistici.

Il campione mostra di essere una malta aerea, ma più composita perché presenta nell'impasto anche cristalli di plagioclasio e una più elevata quantità di sabbia quarzosa.

Il Campione 3, preso dalla volta a botte della navata meridionale del presbiterio, immediatamente vicino al muro soprastante la volta, rappresenta la malta della fuga tra le lastre di pietra della volta laterale del presbiterio ed è anche la malta dei giunti della volta con il muro soprastante. Dal punto di vista della storia dell'architettura, questa è la posizione più importante e più interessante. Siccome mancano i documenti sulla costruzione delle volte delle navate laterali del presbiterio, vari storici dell'arte hanno differenti ipotesi sull'autore e costruttore di queste volte: alcuni le attribuiscono a Giorgio il Dalmata, altri invece a Niccolò Fiorentino.

Visto che Giorgio il Dalmata ha sviluppato il metodo originario di costruzione delle pareti delle absidi cioè il montaggio dei grandi pannelli di pietra, incastrati nell'intelaiatura fatta di lunghi elementi monolitici, è lecito ipotizzare che egli abbia concepito anche il metodo di costruzione delle volte con lo stesso sistema di montaggio. Infatti, queste due volte a botte furono costruite per prime. Le lastre di pietra di queste sono più spesse delle volte costruite più tardi, anche se quelle del transetto e delle navate hanno luci più grandi. Le lastre di pietra delle navate e del transetto sono più sottili, da 15 a 25 cm, con la lunghezza delle lastre di circa 4 m. Infatti le volte a botte del presbiterio sembrano proprio delle strutture sperimentali. L'analisi della malta utilizzate nei giunti, forse, può contribuire a stabilire il periodo esatto

MARINA ŠIMUNIĆ BURŠIĆ, STEFANO CANCELLIERE

della costruzione delle stesse e a chiarire chi fosse l'autore della struttura unica della cattedrale di Šibenik.

L'analisi minero-petrografica ha dimostrato che le malte dei campioni 1 e 2 sono a base di calce, per cui sono malte aeree di composizione simile, ma con diverso rapporto tra i minerali delle sabbie utilizzate. La malta del campione 3 è diversa essendo costituita da sabbia mista ottenuta dalla macinazione di mattoni (cocciopesto) miscelati con sabbia calcarea/silicea, per cui, a differenza delle prime due, quest'ultima è una malta idraulica di colore rosso per la presenza di ossidi ferrosi. Essa risulta essere più impermeabile rispetto alle precedenti. L'uso di una malta più impermeabile è abbastanza logico in questo punto; si tratta della volta non coperta che funge da tetto: quindi, essa ha la funzione di proteggere l'edificio dalle infiltrazioni legati ai fenomeni piovosi.

La questione a cui tentiamo di dare risposta sono: quale dei *protomagistri* della fabbrica della Cattedrale di Sebenico era a conoscenza delle caratteristiche del cocciopesto in modo da utilizzarlo nella fase costruttiva delle volte? Quale di loro sapeva preparare una malta idraulica con quelle caratteristiche?

Il cocciopesto è il materiale principe degli intonaci veneziani e di malte idrauliche, già conosciuto e utilizzato dai romani. Dai documenti storici sappiamo che Giorgio il Dalmata viveva e lavorava a Venezia prima di venire a Sebenico, non sappiamo per quanto tempo, ma sembra ovvio che già a Venezia fosse un maestro rinomato. Per questo è lecito fare l'ipotesi che egli conosceva vari metodi e materiali del costruire in uso a Venezia, tra i tanti anche l'uso del cocciopesto. Conoscendo la sua capacità e innovatività, ci sembra molto probabile che sia stato lui a costruire le volte a botte del presbiterio usando una malta idraulica a cocciopesto nelle fughe. Giorgio il Dalmata fu un grande inventore e innovatore; in particolare ha inventato il sistema di costruire la struttura verticale della parte orientale dell'edificio per cui è logico ipotizzare che ha sviluppato l'idea alla base del montaggio delle volte.

I risultati dell'analisi minero-petrografica, che ha dimostrato l'uso del cocciopesto nella volta laterale del presbiterio, e non nei paramenti murari, dimostra che sia Giorgio il Dalmata che Niccolò Fiorentino hanno utilizzato differenti malte per gli elementi verticali della struttura, applicandole indipendentemente dalle esigenze fisiche (camp. 1 e 2), mentre il Dalmata conoscendo bene le caratteristiche del cocciopesto, ha usato quest'ultimo nelle fughe delle volte. Sappiamo che Giorgio il Dalmata si era distinto già a Venezia, e nel contempo non ci sono riscontri sull'eventuale soggiorno e lavoro di Niccolò Fiorentino a Venezia, i risultati ottenuti sembrano corroborare l'ipotesi che Giorgio il Dalmata inventò l'originale, unico sistema costruttivo e strutturale delle volte a botte della Cattedrale di Sebenico. Ulteriori indagini sono in corso per confermare questa ipotesi.

Si ringrazia l'arch. Miroslav Škugor, principale architetto-conservatore della cattedrale di Šibenik per la sua disponibilità nel procurarci i campioni delle malte oggetto della presente ricerca.

Bibliografia

- DURM, J. (1903). *Handbuch der Architektur*. Vol. 5: *Die Baukunst der Renaissance in Italien*, Stuttgart.
- FOSCO, A.G. (1891). *Documenti inediti per la storia della fabbrica della cattedrale di Sebenico e del suo architetto Giorgio Orsini, detto Dalmatico*. Sebenico, Tipografia della curia vescovile.
- FRATINI, F.; GIOVANNINI, P.; MANGANELLI DEL FA, C. (1994). *La Pietra da calce a Firenze: ricerca e caratterizzazione dei materiali per la produzione di calcina forte e calcina dolce*, in *Bilanci e Prospettive*, atti del Convegno di Studi Scienza e Beni Culturali (Bressanone 5-8 luglio 1994). Padova, Libreria Progetto, pp. 189-199.
- FREY, D. (1913). *Der Dom von Sebenico und sein Baumeister Giorgio Orsini*, in «Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege», VII, pp. 1-169.

- IVANČEVIĆ, R. (1998). *Šibenska katedrala*, Gradska knjižnica "Juraj Šižgorić". Šibenik.
- KARAMAN, L. (1931). *O šibenskoj katedrali: O petstogodišnjici početka njezine gradnje*. Zagreb, Općina grada Šibenika.
- KOLENDIĆ, P. (1924). *Šibenska katedrala pre dolaska Orsinijeva (1430, 1441)*, in «Narodna starina», ((1/2, pp. 154-175.
- MEYER, A.G. (1894). *Studien zur Geschichte der oberitalienischen Plastik in Trecento*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XVII.
- NORMA-UNI 10924, 2001, *Malte per elementi costruttivi e decorativi: classificazione e terminologia*. Ed. UNI (Ente Nazionale Italiano Unificazione), Milano.
- NORMA-UNI 11176, 2006, *descrizione Petrografiche di una Malta*. Ed. UNI (Ente Nazionale Italiano Unificazione), Milano.
- PECCHIONI, E.; FRATINI, F.; CANTISANI, E. (2014). *Atlante delle malte antiche*. Kermes Quaderni, Firenze, Nardini.
- PIANA, M. (2000). *La carpenteria lignea a Venezia nei secoli XIV e XV*, in *L'architettura gotica veneziana*, a cura di F. Valcanover e W. Wolters. Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, pp. 61-70.
- ŠIMUNIĆ BURŠIĆ, M. (1991). *Prilog istraživanju klasičnih zidanih konstrukcija na primjeru šibenske katedrale*, M.Sc. tesi. Zagreb, University of Zagreb.
- ŠIMUNIĆ BURŠIĆ, M. (2002). *Structural Failure During The Construction of the Cathedral of Šibenik (Croatia) and Lessons that its Architects Learned from it*, in *Structural Failures and Reliability of Civil Structures*, edited by R. Gori. Padova, Libreria Cortina, Istituto Universitario di Architettura di Venezia, pp. 73-82.
- ŠIMUNIĆ BURŠIĆ, M. (2014). *Innovation in construction of stone vaults: the cathedral of Šibenik (15th-16th c.)*, in *Proceedings of the 9th International Masonry Conference*, edited by P. Lourenco, P.B. Haseltine, A. Barry, G. Vasconcelos. Guimaraes, Portugal, University of Minho, International Masonry Society, pp. 1-12.
- ŠIMUNIĆ BURŠIĆ, M. (2018). *Innovative stone vaults in Dalmatia in Antiquity and Renaissance*, in *Structural Analysis of Historical Constructions: An Interdisciplinary Approach*, edited by R. Aguilar, D. Torrealva, S. Moreira, M.A. Pando, L.F. Ramos. Cham, RILEM Bookseries, vol 18. Springer, pp. 169-177.
- ŠIMUNIĆ BURŠIĆ, M.; CANCELLIERE, S.; FISTRIĆ, M. (2004). *Limestrone used for a unilayer vault-covering*, in *Proceedings of the International Conference Lux et Lapis (Light and Stone) - Architectural and sculptural stone in cultural landscape*, edited by R. Prikryl & P. Siegl. Prag, Charles University in Prague - The Karolinum Press, pp. 109-118.
- ŠKUGOR, M. (1997). *Tajna zaglavnog kamena*, in «Arhitektura», 213, pp. 136-145.
- STOŠIĆ, K. (1950). *Je li Bonin iz Milana radio na šibenskoj katedrali?*, in *Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku*, III, p. 130.
- VRANČIĆ [VERANTIUS], F. (1615). *Machinae novae Fausti Verantii Siceni cum declaratione Latina, Italica, Hispanica, Gallica et Germanica*. Venetiis.

Sitografia

<http://whc.unesco.org/en/news/184>, website of UNESCO, 2000.

<http://whc.unesco.org/en/list/963>, website of UNESCO, 2000.

GRALBeIT. Un collegamento permanente tra la Puglia e l'Albania

GRALBeIT. A permanent link between Puglia and Albania

ENZO SIVIERO, MICHELE CULATTI

Università Telematica eCampus

Abstract

Negli ultimi anni l'atteggiamento europeo verso le infrastrutture per la mobilità è di privilegiare lo sviluppo verso il Nord Europa. Tale approccio mette in secondo piano l'Italia che sarebbe esclusa dai grandi traffici commerciali. Per contrastare questa tendenza c'è l'ipotesi di una connessione che recupera la "via della Seta" anche attraverso collegamenti permanenti come: TUNeIT, tra Italia e Africa; GRALBeIT, tra Grecia, Albania e Italia e il Ponte di Messina.

In recent years, the European attitude towards mobility infrastructures is to favor development towards Northern Europe. This approach overshadows Italy, which would be excluded from large commercial traffic. To counter this trend there is the hypothesis of a connection that recovers the "Silk Road" also through permanent connections such as: TUNeIT, between Italy and Africa; GRALBeIT, between Greece, Albania and Italy and the Messina Bridge.

Keywords

GRALBeIT, TUNeIT, Ponte di Messina.

GRALBeIT, TUNeIT, Messina Bridge.

Introduzione

L'approccio europeo verso le infrastrutture per la mobilità è, ormai da diversi anni, di avvantaggiare lo sviluppo dei trasporti nella fascia nordeuropea. Tuttavia, tale approccio rischia di mettere in secondo piano l'Italia che verosimilmente potrebbe essere esclusa dai grandi traffici commerciali. Come risposta a ciò è nata l'idea di rimettere il Mediterraneo e i Paesi che vi si affacciano, al centro di una nuova visione dei trasporti. Su questa linea si muove l'ipotesi di una connessione stabile tra Africa, Europa e Asia recuperando la "Via della seta" anche attraverso collegamenti permanenti come: TUNeIT, tra Italia e Africa; GRALBeIT, tra Grecia, Albania e Italia; Sicilia e Calabria, rimettendo in gioco il Ponte di Messina.

Se il ponte di Messina è un progetto già definito, per quanto accantonato, e TUNeIT è un'ipotesi già studiata dall'ENEA e successivamente rivisitata in chiave moderna, GRALBeIT, invece, è ancora in fase embrionale e su cui si incomincia a porre l'attenzione. Di seguito ci si avvicina al tema del collegamento permanente GRALBeIT come indicazione di massima per dare continuità al collegamento Africa-Italia-Asia.

1. Le motivazioni dell'infrastruttura nel suo complesso

In questo momento storico, con il problema degli sbarchi in Italia provenienti dall'Africa, sembra un paradosso pensare a un collegamento permanente tra Africa e Asia che transiti attraverso l'Italia del Sud. Tuttavia, il fenomeno di isolamento dell'Italia dai traffici commerciali è un rischio reale.

Se si osservano i più diffusi schemi infrastrutturali europei, vediamo che i terminali sono a Gibilterra e in Sicilia, come se l'Africa non esistesse. Ma, l'Africa sulla dorsale settentrionale, nonostante i conflitti nei singoli Stati, sta potenziando il proprio apparato infrastrutturale naturalmente in direzione e in connessione con Gibilterra. Nell'ipotesi, non remota, della creazione di un collegamento stabile tra Marocco e Spagna l'Italia sarebbe pesantemente penalizzata, poiché i traffici commerciali via terra si svilupperebbero attraverso lo Stretto di Gibilterra. Nel contempo il Sud Italia continua ad avere la necessità di un potenziamento e miglioramento della rete infrastrutturale, attualmente ancora poco appetibile a causa della scarsa attenzione che l'industria italiana ha avuto nel Sud nei decenni precedenti alla globalizzazione. Oggi, le ipotesi di TUNeIT, del Ponte di Messina e GRALBeIT sono un modo per rilanciare il Sud in modo trasversale, dalla Sicilia fino alla Puglia, passando per la Calabria e la Basilicata. Se collegare la Sicilia con la Calabria attraverso il Ponte di Messina può apparire un'ipotesi debole a livello nazionale perché non sostanziata da sufficienti motivazioni, con l'introduzione di TUNeIT e GRALBeIT diventerebbe un anello di congiunzione intercontinentale indispensabile. Il rilancio dell'Italia del Sud va inteso a più scale e in diversi settori. Innanzitutto, il quadro geopolitico: si tratterebbe di avere l'Italia meridionale come nuovo baricentro Mediterraneo. Dunque, un centro d'interesse commerciale ma che modificherebbe l'idea di Italia come Penisola: non più intesa come periferia europea, quanto, piuttosto, vista come fondamentale area di attraversamento tra Africa e Asia e collegamento con il nord Europa. A ciò si aggiungono gli ovvi vantaggi in termini occupazionali, sia sul fronte italiano che africano, greco e albanese, e il fatto di diventare sede di interesse per la realizzazione di opere infrastrutturali sul mare che sarebbero record mondiali. Il sistema TUNeIT, GRALBeIT e Ponte Di Messina non riguarderebbe soltanto il trasporto di merci e di persone ma sarebbe anche un modo per connettere luoghi di cultura disseminati lungo questo percorso che, nel suo complesso collega Città del Capo con Pechino. L'ipotesi di queste connessioni costituisce un generatore di condizioni per riqualificare le infrastrutture del sud e ridare respiro economico ad ampie aree ormai spopolate. Le conseguenze sarebbero la creazione di nuovi scenari di comunicazione e di rafforzamento della relazione tra i Paesi interessati, nuovi programmi di sviluppo e di collaborazione (soprattutto di tipo economico e commerciale) tra regioni dell'Europa e dell'Africa, l'attrazione di molteplici investitori stranieri all'interno di nuove infrastrutture e/o nel loro indotto. Un collegamento tra Tunisia e Sicilia darebbe vita ad una continuità territoriale transcontinentale Europa – Africa, al pari di altre opere realizzate per collegare Europa e Asia (tunnel e ponti sul Bosforo), Asia e Africa (il raddoppio del collegamento sul Canale di Suez), nonché la connessione stabile tra Africa ed Europa sullo stretto di Gibilterra.

2. TUNeIT come modello di riferimento

TUNeIT nasce da un progetto proposto dall'ENEA alcuni anni fa in forma di tunnel ed è stato però rivisitato in chiave moderna attraverso la combinazione di tunnel, ponti sospesi e isole artificiali. Tale ipotesi prevede il collegamento tra Sicilia (Mazara del Vallo) e Tunisia (Capo Bon) attraverso il succedersi di ponti sospesi e isole artificiali e coprirebbe la luce di circa 140 km. All'inizio (2015), quasi in termini provocatori, TUNeIT ipotizzava la ripetizione per molteplici volte del progetto del ponte di Messina. Come nel progetto iniziale dell'ENEA, si era resa necessaria la creazione di isole artificiali, da utilizzare anche a scopo turistico o di ricerca, realizzate con il recupero dei materiali provenienti dallo scavo, nelle quali sono posizionati tutti i servizi per il funzionamento del sistema.



1: Schema dei possibili attraversamenti.

Tuttavia, le isole, in questo caso, essendo localizzate ad una latitudine che consente elevati valori di irraggiamento e di ventosità, sarebbero anche l'occasione per la creazione di siti di produzione elettrica da esportare sulla terraferma e luoghi di sperimentazione delle tecnologie innovative. Anche per quanto riguarda i rifiuti, il progetto ipotizza lo studio delle alternative possibili per la corretta gestione della raccolta volta alla produzione di energia e la creazione di corridoi verdi, impianti di desalinizzazione dell'acqua e serbatoi di immagazzinamento, reti e canali d'acqua fresca, stazioni di distribuzione, parchi di energia solare ed energia eolica, linee elettriche dell'alta tensione, stazioni sotterranee, condutture e reti di gas naturale. Durante la realizzazione dell'opera, si potrà dare l'opportunità al passaggio di nuovi collegamenti energetici e di telecomunicazioni multimediali a vari operatori, ovvero sistemi elettrici in connessione con le due compagnie nazionali tunisina-italiana e la presenza di due o più centrali elettriche nelle due o più isole artificiali. Le isole, oltre a servire da singoli terminali del ponte sospeso a campate multiple, potrebbero diventare sede di attività commerciali a servizio della struttura e non, soprattutto di tipo turistico - commerciale, con l'eventuale previsione di porticcioli di attracco e sosta di natanti. Per la connessione con il traffico automobilistico, l'intermodalità è relativamente facile e può prevedere vagoni-navetta per il trasporto dei veicoli abbinati a corse di aliscafo. In questo caso il traffico merci e quello passeggeri sarebbero presenti entrambi con 2 linee ferroviarie, mentre la parte carrabile sarebbe servita da una doppia carreggiata per ogni senso di marcia e relative corsie di emergenza e servizio; nelle corsie centrali, viaggierebbero i treni merci e passeggeri in entrambi i sensi di marcia, mentre all'esterno sarebbero posizionate le carreggiate per il traffico su gomma. L'ipotesi di sviluppo, viste le potenzialità morfologiche e turistico - archeologiche dei siti di arrivo del collegamento nelle sponde del Canale di Sicilia, induce a pensare di poter adottare anche una soluzione mista ponte-tunnel. Tra le varie ipotesi, la più interessante potrebbe essere quella del tunnel semisommerso che avrebbe gli

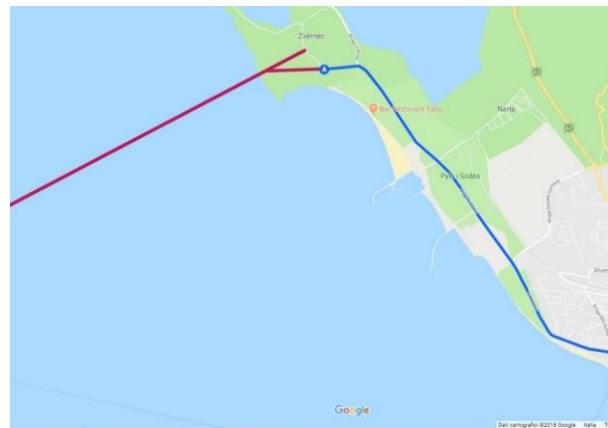
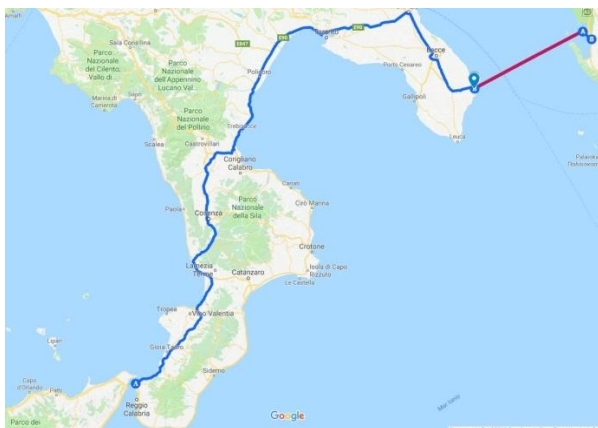
indubbi vantaggi di una prefabbricazione in "dry docks" con il trasporto via mare e affondamento successivo. Per i ponti, si dovranno studiare soluzioni economicamente sostenibili anche con "grandi luci" da 500 a 1000-1500 metri. Dal lato tunisino, l'ambiente è pressoché tutto da costruire, urbanizzare e progettare, e questo favorirebbe lo studio e la progettazione delle nuove reti. Il collegamento Tunisia-Sicilia sarebbe così non solo di tipo commerciale e ferroviario per scopi puramente economici, ma anche stradale, e permetterebbe a mondi e culture per molti aspetti profondamente diversi di venire in contatto.

3. GRALBeIT

3.1 Il collegamento nell'entroterra

GRALBeIT, il collegamento stabile tra Italia, Grecia e Albania, è un'ipotesi ad uno stadio meno avanzato delle precedenti (TUNeIT e Ponte di Messina) ma è in fase di studio e, da una prima ricognizione, Otranto e Valona appaiono essere le città ottimali, poiché nel loro entroterra esistono già adeguati (o comunque adeguabili) sistemi infrastrutturali.

Sul versante italiano, si identifica un "asse trasversale" che parte da Villa San Giovanni, e da dove ci si può immettere sull'autostrada A2, l'Autostrada del Mediterraneo, che dovrà essere percorsa fino all'uscita Tarsia Nord. La linea ferroviaria, invece, consente il collegamento di Villa San Giovanni con Reggio Calabria, Taranto, Brindisi, fino ad arrivare a Lecce, comunque intervallate da fermate intermedie. La tratta sulla quale sarà necessario intervenire sarà proprio la tratta Lecce-Otranto, gestita al momento dalla compagnia ferroviaria locale "Ferrovie del Sud-Est", e per la quale sarebbe necessario un importante intervento di ammodernamento poiché, al momento, è a binario singolo. Il collegamento e il raccordo con le infrastrutture stradali e ferroviarie esistenti sul territorio albanese risultano più complessi. L'ipotesi che si sta studiando prevede il collegamento del ponte nella zona di Zvernec, a Nord-Ovest rispetto Valona, zona che presenta un contesto non particolarmente antropizzato e che renderebbe più semplice il raccordo o la realizzazione di infrastrutture stradali e ferroviarie. La linea ferroviaria albanese, in gestione alla compagnia HSH (Hekurudha Shqiptare), come capolinea a Nord, Scutari, quasi al confine con il Montenegro, mentre come capolinea a Sud del paese, proprio la città di Valona. La rete, poco utilizzata per motivi di degrado oggi è oggetto di importanti investimenti per l'ammodernamento e la rimessa in esercizio. Non di poco conto è che lo scartamento della linea ferroviaria albanese è uguale a quello della linea italiana.

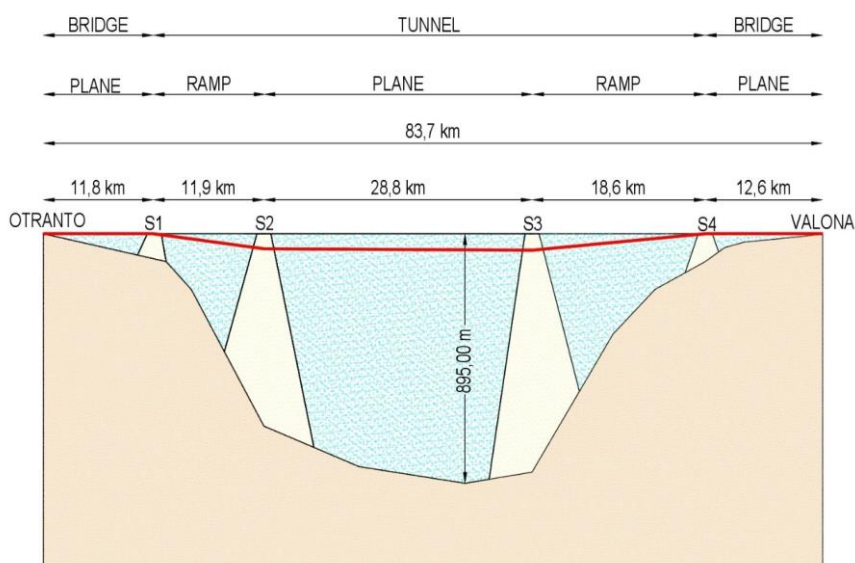


2: Schemi dei tracciati su cui valorizzare il sistema viario sul lato italiano (a sinistra) e sul lato albanese (a destra).

3.2 Il ponte

L'infrastruttura si collocherebbe nella zona a Sud-Est di Otranto ed è previsto che si estenda in lunghezza per circa 85 km sul Mare Adriatico, fino a raggiungere Valona.

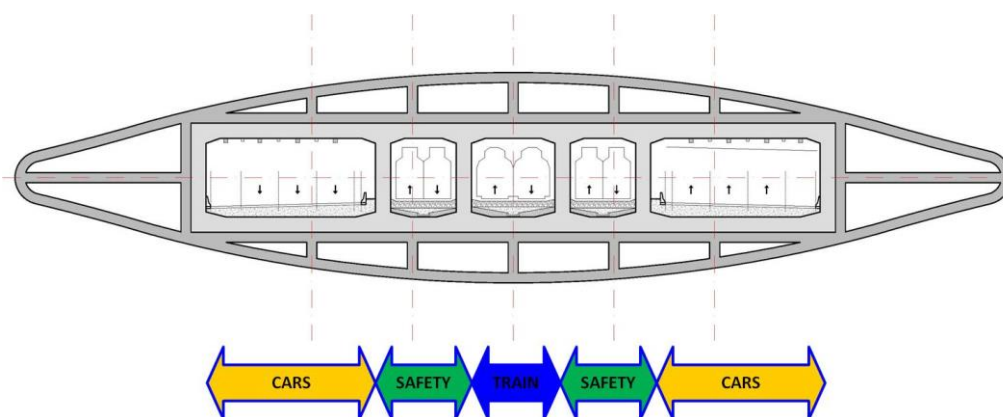
Dalle carte nautiche si è potuto ricavare il profilo longitudinale dei fondali del Mare Adriatico nella zona che interessa il collegamento stabile. Dal punto di vista della configurazione tipologica, si tratterebbe di ripetere lo schema previsto per TUNelT, quindi ponti (ripetizione del Ponte di Messina), isole artificiali, tunnel, per poi risalire ancora su isole artificiali e entrare in terraferma, di nuovo con un sistema di ponti. Date le profondità in gioco, nel punto più profondo 895 metri, si dovrà ricorrere a tipologie innovative come ad esempio piattaforme off-shore e isole galleggianti nelle loro evoluzioni tecniche evidentemente all'interno di una



3: Schema del profilo di GRALBeIT.

“ingegneria visionaria” che fa, dei vincoli apparentemente insormontabili, delle opportunità di invenzione capaci di andare ben oltre l'immaginazione odierna. Considerata la costante accelerazione dell'innovazione tecnologica, è verosimile pensare che nei prossimi decenni le tecniche costruttive si sapranno evolvere per trovare soluzioni adeguate anche in questo progetto, per il momento ancora ideale. Lo schema proposto è il seguente.

Per la sezione, del tunnel verrebbe riproposta quella di TUNelT, con al centro la linea ferroviaria e ai lati le corsie stradali.



4: Sezione trasversale del Tunnel.

4. Il paesaggio come dispositivo di controllo delle qualità delle infrastrutture

La configurazione Capo Bon-TUNeIT- Marzara del Vallo- Messina- Ponte sullo Stretto- Reggio Calabria-Otranto- GRALBeIT-Valona diventa un sistema, un asse plurimodale che, come già detto, unisce trasversalmente l'Italia meridionale con l'Africa e con l'Asia, attraverso un sistema tipologico molto differenziato che vede l'impiego di ponti sospesi, isole artificiali, tunnel, strade, autostrade, ferrovie. Se questo sistema fosse pensato, come tradizionalmente avviene nel nostro Paese, come asse di attraversamento tecnico-prestazionale sarebbe un sicuro fallimento sul piano culturale. Diversamente, se si incominciasse a pensare questo sistema, fin dalla sua nascita, anche con criteri paesaggistici, ecco che il progetto, nel suo insieme, potrebbe assumere una valenza culturale di grande impatto. Da questa considerazione emerge la necessità di affrontare il progetto infrastrutturale individuando criteri qualitativi di eccellenza, valutando cosa può significare generare un nuovo baricentro nel Mediterraneo, dal punto di vista simbolico, dal punto di vista degli scambi culturali ed economici e come occasione per attivare forme di rigenerazione del Sud dell'Italia. Da qui deriva la necessità di ri-presentare questo "asse trasversale" declinando il concetto di qualità: nelle parti emerse, sull'acqua (ponti e isole artificiali), in cui sia possibile offrire una nuova immagine del Mediterraneo. Un'immagine pensata e dotata di senso, attraverso un codice linguistico in cui nella *Venustas* si riconosca la nuova idea di attraversamento; nelle parti sulla terra ferma (attacchi dei ponti alle città costiere e tutta la fascia infrastrutturale viaria e ferroviaria che va Marzara del Vallo a Otranto), per trovare condizioni di convivenza, compatibilità tra infrastruttura e struttura sociale, economica, ecologica, urbana, culturale e paesaggistica dei luoghi attraversati. Attraverso il principio dell'effetto di "volano di riqualificazione" che possiamo trovare in microcosmi urbani, come è avvenuto ad esempio per il Ponte del Mare a Pescara, una passerella diventata il simbolo dell'Abruzzo, TUNeIT e GRALBeIT, devono essere non solo l'espressione di eccellenza tecnica ma devono saper propagare nei territori attraversati quella *qualità esterna* del progetto infrastrutturale capace di farsi interprete di processi di riqualificazione di quei territori praticamente di scarso interesse. Certamente si tratta di una scommessa in cui l'Italia potrebbe generare valore culturale nuovo mettendo in campo tecnica (per i ponti e le isole), e capacità di recuperare il senso del passato (saper raccordare l'asse infrastrutturale con i valori del luogo). In questa direzione il paesaggio, inteso come "dispositivo ecologico", così definito all'interno di una ipotetica Società Scientifica del Paesaggio [Culatti 2018, 167], può essere utilizzato "per la valorizzazione, la trasformazione e lo sviluppo sostenibile di contesti insediativi delle aree non edificate e degli spazi aperti". Ciò significa che i criteri di progettazione dell'intero asse dovranno includere tematiche percettive, diversità ambientali, storiche, culturali, antropologiche, geografiche, ecologiche, economiche, sociali. Tutte parti che dovranno essere legate come in un "dispositivo", capace di far funzionare l'attraversamento intercontinentale ma anche capace di garantire la fruizione di quei luoghi del sud dell'Italia che vanno visitati, valorizzati nel senso più etico dell'articolo 6 del Codice dei Beni culturali e del Paesaggio, quindi attivando processi di conoscenza di quei luoghi, sempre, ovviamente calibrandone l'accessibilità in funzione della fragilità.

Conclusioni

L'idea di TUNeIT e GRALBeIT ci mette palesemente di fronte ad un processo di acculturazione, dunque, di fronte a processi di scambio, di acquisizione e di trasmissione di tratti culturali. Mai come nel caso di TUNeIT e GRALBeIT il concetto di "confine" fisico, amministrativo e culturale andrebbe messo in discussione, ricompreso e comunicato, fatto

capire a noi che ospiteremmo i due punti di attacco delle due infrastrutture Marzara del Vallo e Otranto, e a chi transita o sosta in Italia. Si tratta di dare forma e incominciare a codificare un percorso assolutamente inconsueto rispetto ai modi di pensare l'Italia che perderebbe la sua connotazione geografica di *penisola* e acquisterebbe quella di *regione centrale* tra due continenti.

Bibliografia

- CULATTI, M. (2018). *Bridgescaping. I ponti del paesaggio*, Roma, Aracne Editrice.
- CULATTI, M. (2016). *Per una valorizzazione del Paesaggio*, in "La fabbrica delle Conoscenze", a cura di O. Carpenzano, E. Raitano, n. 23s/2016. pp.59-62.
- CULATTI, M., MARTINI, V., SIVIERO, E. (2016). *L'Africa e una rete infrastrutturale da completare, riqualificare collegare all'Europa*, in "Trasporti e Cultura" n. 44, pp.111-113.
- CULATTI, M. (2014). *Nuovo baricentro mediterraneo*, in Galileo n. 216s, p. 32.
- DIOGUARDI, F. (2018). *GRALBeIT: collegamento stabile tra Puglia e Albania. Prime Valutazioni*, in tesi di laurea Facoltà di Ingegneria Civile e Ambientale - Università Telematica eCampus, Relatore: Prof. Ing. E. SIVIERO; Correlatori: Prof. Ing. P. Colonna, Prof. Arch. M. Culatti.
- SIVIERO, E., NICOLIN, R. (2004). *Tra Scilla e Cariddi un ponte abitato sullo Stretto di Messina*, in Le Strade, n. 10.
- SIVIERO, E. (2017). *Connessioni mediterranee e Via della Seta, tre continenti si uniscono. Una visione strategica geopolitica e lancio di un concorso internazionale per studenti e giovani laureati ingegneri e architetti*. Conferenza stampa, Senato, 5/10/2017.
- SIVIERO, E., BEN AMARA, A., GUARASCIO, M., BELLA, G., DA FONSECA, A., SLIMI, K., ZUCCONI, M. (2015). *TUNeIT – towards a global World, Multi_Span large Bridges*, London, Taylor & Francis Group.
- SIVIERO, E., CULATTI, M., MARTINI, V. (2017). *Mediterranean Bridging: TUNeIT e GRALBeIT*, in "Galileo" n. 231, pp.12-21.
- SIVIERO, E., GUARASCIO, M., MARTINI, V. (2016). *Intercultural dialogue: TUNeIT Mediterranean Bridging, Carnival in the world, Dialogue among Cultures, 1st International Symposium, Florence-Viareggio, February*.
- SIVIERO, E., MARTINI, V. (2016). *Dialogo interculturale: TUNeIT Mediterranean Bridging*, in Trasporti e Cultura n. 44, pp.95-101.
- SIVIERO, E., MARTINI, V. (2017). *Mediterranean Bridging: TUNeIT and GRALBeIT, towards a stable connection between Africa, Europe and Asia*, in Compasses, n. 26, p.43.

Sitografia

- <https://issuu.com/prof.enzosiviero>
- <http://www.rmei.info/index.php/en/>
- Storie. Enzo Siviero - Radio Vaticana.it radiovaticana.va/news/2015/01/26/storie_enzo_siviero/1119358
- <https://www.youtube.com/watch?v=y0HLH6dFPnc> (L'uomo del ponte tra Sicilia e Tunisia)
- http://www.ansamed.info/ansamed/it/notizie/stati/tunisia/2017/09/19/tunisia-un-ponte-per-la-sicilia-lanciato-concorso-tuneit_b5a14c98-8678-4531-af37-2bc784182965.html
- <http://www.businessnews.com.tn/un-pont-entre-la-tunisie-et-litalie-du-reve-des-ingenieurs-a-la-realite-des-politiques,519,74929,3>
- Mediterranean Bridging And Tuneit, The Bridge Between Tunisia And Italy. Prof. Enzo Siviero
- <http://www.wfeo.org/wp-content/uploads/wecsi2014/B3/B3-1.MAINPAPER-MediterraneanBridge-Prof.Enzo.Siviero.pdf>
- <https://www.agenzianova.com/a/59e25f6bb1b605.35276368/1658253/2017-10-05/italia-tunisia-presentato-al-senato-concorso-realizzazione-di-un-ponte-con-sicilia-2>
- <http://www.premiocapocirceo.it/?p=2209>
- http://www.ansa.it/campania/notizie/2017/10/23/medda-crisi-opportunita-atenei-alleati_28c4c8b5-18b3-4e64-be83-c5d894b120e0.html

El Parque de La Ciudadela de Barcelona. Estado actual *The Ciudadela Park in Barcelona. Current state*

MARGARITA GALCERÀ VILA

Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona

Abstract

A Barcellona vi è un'area chiamata dai cittadini El Parque. Questa zona raccoglie aspetti che la rendono degna di analisi da diversi punti di vista: storico, architettonico, artistico, urbanistico, paesaggistico. Il suo uso pubblico è sempre stato continuato e polivalente. Al suo interno incontriamo numerosi interessanti monumenti. È riconosciuto bene culturale di interesse nazionale. Alcuni suoi monumenti sono nei cataloghi del patrimonio della Generalidad di Catalogna e della Città di Barcellona.

There is an open space in Barcelona called by the citizens "El Parque". This area gather aspects that make it worth to be analyzed from various points of view: historical, architectural, artistic, urban and landscape. Its public use has been always continuous and versatile and inside it we find many interesting monuments. It is recognized BCIN (Cultural Asset of National Interest). Some of its monuments are included in the heritage catalogs of the Generalitat de Catalunya and the City of Barcelona.

Keywords

Urbanística, Estudio, Parque.

City Planning, Survey, Park.

1. La ciudadela

La muerte del rey Carlos II sin descendencia a inicios del siglo XVIII tiene como consecuencia la Guerra de Sucesión que enfrenta a Francia y España contra Austria, Inglaterra, Holanda y Dinamarca. Los primeros defienden a Felipe de Anjou, nombrado por Carlos II su sucesor. El hecho de que Felipe es hijo de Luis Gran Delfín de Francia y nieto de Luis XIV hace recelar a los segundos, que proponen como pretendiente al trono al archiduque Carlos de Habsburgo. En España se refleja esta situación con el posicionamiento de aragoneses, valencianos y catalanes a favor del pretendiente de Habsburgo por temor a imposiciones centralistas. El enfrentamiento termina con la victoria de los Borbones y la capitulación de Barcelona en 1714.

Finalizada la guerra Felipe V, además de otras decisiones¹ toma una serie de acciones contra de Barcelona. Se propone la construcción de una serie de fortificaciones² con las que tener controlada la ciudad.

Felipe V moderniza el ejército y la flota, siguiendo el modelo francés. Una de las decisiones que se toma es hacer venir de Francia una brigada de ingenieros militares y la incorporación de Jorge Próspero de Verboom, Ingeniero General de los Países Bajos.

¹ Pérdida de los fueros, la disolución de sus órganos políticos y la imposición del temido centralismo.

² Una ciudadela cerca de las Atarazanas, un baluarte al final de la calle Tallers y otra ciudadela en el convento de Santa Clara, a los que hay que añadir el Castillo de Montjuïc.

MARGARITA GALCERÀ VILA



1. Pierre Lartigue, *Plano de la Ciudad y del Puerto de Barcelona* en 1750 ca.

A este, al frente del Cuerpo³, se le encarga la construcción de una ciudadela en Barcelona en vez de las fortificaciones previstas. El proyecto se aprueba por Real Orden en 1715. En la revista *Barcelona Atracción*, Miquel Capdevila nos dice que «El plan de Verboom era de un pentágono regular a la moda de Vauban». La plaza de armas era limitada por la iglesia y el palacio del Gobernador al Oeste, el arsenal al Este y cuarteles a Norte y Sur. La ciudadela propiamente dicha, solo debía ocupar el área del convento de Santa Clara medio derruido por los cañonazos del sitio y las huertas contiguas al baluarte que recibía el nombre del convento. Pero el glacis y las explanadas habían de ensancharse enormemente y ello implicaba la destrucción de buena parte del barrio de la Ribera⁴. Su construcción obliga a que desaparezcan cuarenta calles y mil doscientas sesenta y dos casas. Sus habitantes se trasladan, la mayoría al nuevo barrio de la Barceloneta. En noviembre de 1718 se terminan las obras de la fortificación aunque se sigue trabajando en los edificios de su interior⁵.

³ Asume la responsabilidad de organizar un cuerpo de ingenieros, que se aprueba el 17 de abril de 1711, por Real Decreto.

⁴ “Del barrio de Ribera al Parlamento de Cataluña” en *Barcelona Atracción*, nº 271 (enero), nº 273 (marzo), nº 277 (julio), nº 279 (septiembre) y nº 280 (octubre), Barcelona, Sociedad Atracción de Forasteros, 1934.

⁵ A Verboom se le nombra gobernador vitalicio de la Ciudadela y a principios de 1727 el rey lo distingue con el título de marqués.

Hasta su derribo definitivo la Ciudadela representa para la ciudad un factor represivo. Es en donde se encarcelan a los detenidos políticos y donde se realizan las ejecuciones. No es de extrañar que representaciones populares pidan repetidamente su demolición.

Finalmente en 1868 la Junta Revolucionaria decide el derribo de la Ciudadela y de la muralla de mar y el 12 de diciembre del año siguiente se publica una ley por la que se cede a la ciudad los terrenos que quedan libres. Es por esto que se levanta en 1887 una estatua ecuestre del General Prim⁶ por su importante participación en la devolución.

2. El Parque

La ley de 1869 tiene como consecuencias por un lado la petición de indemnizaciones por parte de los propietarios de los terrenos de la ciudadela y la aparición de diversas propuestas para el nuevo espacio libre, con la intención de construir un parque.

Se celebra un concurso de proyectos en 1871 y el 19 de marzo de 1872 se concede el primer premio al maestro de obras Josep Fontseré i Mestre, con un proyecto con el lema: «Los jardines son a las ciudades lo que los pulmones al cuerpo humano». El proyecto no solamente abarca el recinto del futuro parque sino también su entorno. Fontseré se le encarga la dirección de las obras hasta su destitución en 1886. A consecuencia de los problemas que surgen por el enfrentamiento entre Fontseré, y los arquitectos municipales las obras se desarrollan con proyectos parciales y no se llega a construir todo aquello que estaba previsto.

A finales del siglo XIX quedan todavía de la Ciudadela unos edificios, aquellos situados alrededor de la plaza de armas: el Arsenal, el Palacio del Gobernador, la Iglesia y los Cuarteles del Rey y de la Reina.

3. La Exposición Universal

La celebración de las exposiciones universales en Londres (1851) y en París (1855) ejercen una gran influencia para que se proponga la realización de una en Barcelona. La idea inicial es del gallego Eugenio R. Serrano-Casanova, pero el impulso definitivo lo da Rius i Taulet al volver a la alcaldía en 1885. Se nombra a Rovira i Trias como responsable de las obras en sustitución de Fontseré en desacuerdo con la idea de la Exposición. Pero a Rovira i Trias se le sustituye a su vez por Elies Rogent ante el retraso que llevan las obras, lo que hace que se pase la inauguración de la Exposición del septiembre de 1887 a abril de 1888.

La pretensión del nuevo director de las obras es la fusión del Parque con la Exposición y con la Plaza de Armas de la antigua Ciudadela⁷.

Mucha es la bibliografía que existe sobre la Exposición, que se inaugura el 8 de abril de 1888 y se clausura el 9 de diciembre. En su realización contribuyen muchos de los arquitectos más reconocidos del momento. Al concluirse se plantean diversos objetivos, el derribo de algunos edificios construidos provisionalmente, la terminación de otros, la solución definitiva de la plaza de armas y sobretodo el cumplimiento definitivo del proyecto del Parque. Pero todos los proyectos se ven afectados por la situación económica del Ayuntamiento.

A finales de siglo ocurre un hecho importante, la adquisición en 1892 de la colección de animales del banquero Martí Codolar.

⁶ La estatua se sitúa en el lugar donde había estado la entrada a la Ciudadela.

⁷ Las autoridades militares ceden los edificios de la Plaza de Armas en marzo de 1888, excepto el Arsenal que se hace en septiembre del mismo año. En el último momento se derriban los cuarteles.



2. Josep Fontseré i Mestre: Projecto del Parque.

Desde la finalización de la Exposición Universal hasta la actualidad no se hace ningún cambio radical en el conjunto, quizás hay que mencionar el crecimiento desmesurado del Parque Zoológico, ocupando cada vez más espacio y haciendo que para la ciudadanía, durante un tiempo, se identifique el histórico Parque de la Ciudadela con el Zoológico. Hay que señalar algunos hechos como la instalación en 1915 de un parque de atracciones, la construcción de una reproducción a escala de las montañas de Montserrat⁸, la colocación de la estatua de un mamut de tamaño natural⁹ y la construcción de un restaurante.

La revitalización definitiva del Parque se produce al urbanizarse la antigua plaza de armas de la fortificación. En 1917 Jean-Claude Nicolas Forestier proyecta un jardín clasicista de forma elipsoidal situado en su centro. Su discípulo Nicolau Maria Rubió i Tudurí se le nombra Arquitecto Director de Parques de Barcelona.

⁸ En la actualidad forma parte de las instalaciones del Parque Zoológico.

⁹ Realizada en 1907 tenía que ser la primera de una serie de esculturas a tamaño real.



3. Exposición Universal de Barcelona; Plano General.

En 1927 se emprenden una serie de obras que obligan a cerrarlo durante un tiempo. La mayoría de las mejoras consisten en la restauración de edificios y monumentos, la pavimentación de los paseos, la recuperación del Umbráculo, la supresión del parque de atracciones y nuevas plantaciones de árboles. Aun así la aparición en su entorno de servicios molestos y el aumento de terrenos ocupados por la red ferroviaria tiene la consecuencia de formar una barrera por la parte de la playa y del barrio de Pueblo Nuevo.

Al proclamarse la II República se decide instalar en el edificio del antiguo Arsenal el *Parlament de Catalunya*, en 1932. La guerra destruye todos los objetivos y la post-guerra no es el mejor. No es hasta los años cincuenta que vuelve a surgir la necesidad de recuperar el Parque. Pero su valor es reconocido ya que en 1951 es declarado Jardín Histórico-artístico.

En los años setenta la posición por parte del poder político respecto al recinto cambia por completo tomando la decisión de recuperar tanto los edificios como su entorno. Así entre 1977 y 1979 se restaura el Born, antiguo mercado, y se remodela el Paseo Picasso, calle que bordea lateralmente al Parque en la zona de los museos.

Hay que añadir un hecho decisivo en la recuperación del Parque, el retorno del Parlament en 1980 ocupando el Arsenal como en 1932. Al mismo tiempo se emprenden una serie de proyectos como el de ampliación del Museo de Zoología, la restauración del Palacio del Gobernador y el Invernadero.

El Zoológico sufre períodos de postración, los tiempos cambian y las colecciones zoológicas no tienen el sentido que tenían. Se barajan diversas opciones, desde el traslado de parte de sus animales fuera de Barcelona.

Ya a finales del siglo XX hay que mencionar nuevas propuestas para todo el conjunto, consecuencia de la necesidad de espacio por parte del *Parlament* y por la implantación de la *Universitat Pompeu Fabra* fuera del recinto, ocupando en un lado parte del recinto ferroviario. Estas propuestas no dejan de lado la importancia de los elementos vegetales y la necesidad de plantearse tratamientos paisajísticos completamente diferentes dentro del conjunto. Hay que añadir la voluntad de hacer permeable la unión de la ciudad y el parque y la posibilidad de añadir un espacio frente al mar recuperando la zona marítima.

El Parque actual es el resultado de la integración de tres momentos históricos cruciales para la ciudad de Barcelona, la Ciudadela de Felipe V, el Parque del proyecto de Fontseré y la Exposición Universal.

5. El Estado Actual

Continuamos este escrito comentando el estado actual del Parque y algunos de sus más relevantes y significativos monumentos.

6. El Arco de Triunfo (A)

Aunque se encuentra fuera del recinto está unido a él ya que era la entrada a la Exposición Universal. Este arco¹⁰, obra del arquitecto Josep Vilaseca, al que anteceden cuatro mástiles¹¹ da paso a un espacio, el paseo Lluís Companys, un pavimento continuo que permite realizar todo tipo de actos municipales, espectáculos, y muestras diversas.

El paseo se termina antes de acceder al Parque en el monumento conmemorativo al alcalde Rius i Taulet¹². Delante, en el suelo, se puede ver una plano de la antigua Ciudadela.

7. El Café-Restaurante. Museo de Zoología (B)

Entrando por una puerta de hierro forjado con dos esculturas a lado y lado, la del Comercio y la de la Industria¹³ se accede al Parque por el Paseo de los Tilos. En el lateral derecho de este Paseo hay cuatro edificios muy representativos de lo que se pretendía en el proyecto del parque: el Café-Restaurante de la Exposición, el Invernadero, el Museo Martorell y el Umbráculo. El primero, en el que el arquitecto Domènech i Montaner expresa su búsqueda de un estilo arquitectónico nacional, define lo que se llama el modernismo catalán una mezcla de formas clásicas, historicismo, materiales empleados, detalles. Al inaugurarse la Exposición la obra no está terminada por lo que solamente se puede destinar al uso previsto una parte del edificio. El *Castell dels tres dragons*¹⁴, tal como se conoce popularmente la obra, cambia de uso: en 1891 se dedica a Museo de Historia, en 1896 a Escuela Municipal de Música, posteriormente las plantas superiores se destinan a Museo de la Junta de Ciencias para terminar como Museo de Zoología a partir de 1934. En 1989 se restaura y se amplía por el equipo de arquitectos Cristian Cirici, Pep Bonet y Carles Bassó.

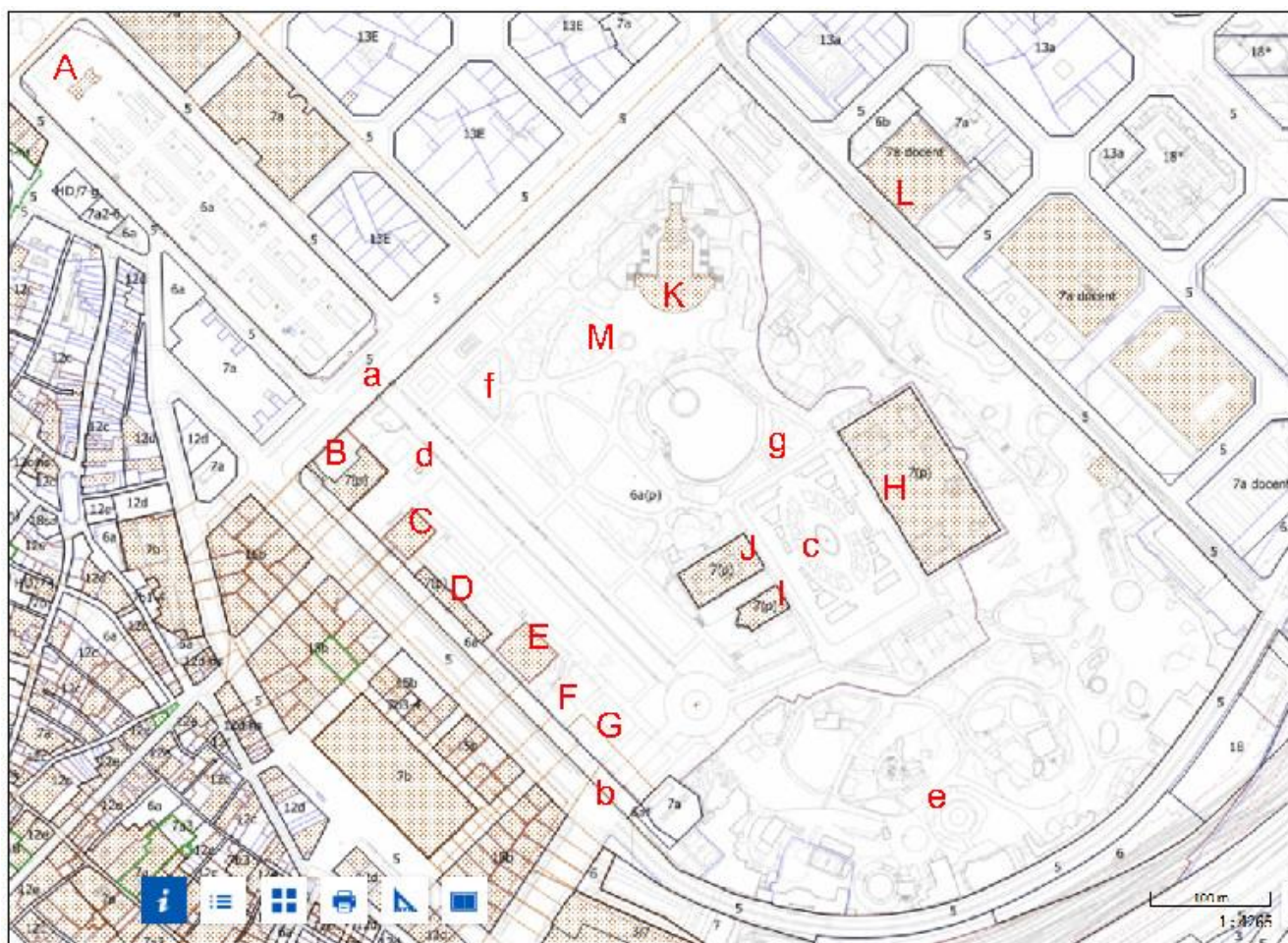
¹⁰ Es de fábrica de ladrillo visto enriquecido con relieves y cerámicas representando las provincias españolas, las esculturas son obra de Josep Llimona, Josep Reynés, Torquat Tassó y Antoni Vilanova.

¹¹ Obra del arquitecto Antoni Rovira i Trias están elaborados en hierro, en su parte inferior presentan el escudo de Barcelona. En la superior tienen una corona y un yelmo.

¹² Las escultura son de Manuel Fuxà y Eusebi Arnau y el pedestal del arquitecto Pere Falqués i Urpí, (1897).

¹³ Obras del escultor Agapit Vallmitjana (1883-1884).

¹⁴ El nombre alude a una obra de teatro de Serafí Pitarra, pseudónimo de Frederic Soler un escritor catalán.



4. Estado actual del Parque. Monumentos significativos y su posición.

En la actualidad la información que se encuentra nos dice que es una de las sedes científicas del Museo que custodia las colecciones de zoología y acoge una de las bibliotecas especializada en estas disciplinas científicas. La visita está cerrada temporalmente al público por acondicionamiento de nuevos espacios.

8. El Invernadero (C)

Esta obra del arquitecto Josep Amargós, terminada en 1887 combinando estructura de obra cerámica y metálica, con grandes espacios vidriados y cubiertas inclinadas. Contiene un conjunto de plantas de clima cálido.

Durante mucho tiempo estuvo abandonado y en 1985 se restaura bajo la dirección de los arquitectos José Miguel Casanovas y Josep Antoni Acebillo del *Servei d'Actuació sobre el Patrimoni Artístic i Monumental* del Ayuntamiento de Barcelona, convirtiéndolo en espacio de exposiciones.

Su nulo mantenimiento hace que en el año 2015 se informe de que se va a emprender una intervención. En la actualidad no se puede acceder, la vegetación está sin el cuidado adecuado. Su estado es lamentable.



5. *El Arco de Triunfo.*

9. El Museo Martorell (D)

Este edificio neoclásico¹⁵ es el primero que se construye en Barcelona para dedicarlo a museo. Inaugurado en 1882 acoge unas colecciones de arqueología e historia natural del naturalista y arqueólogo Francesc Martorell i Peña.

En la actualidad está en un estado lamentable, no se puede acceder y parece abandonado.

10. El Umbráculo (E)

Este edificio alineado con el Invernadero es un proyecto de Fontseré incluido dentro del proyecto del Parque. Aunque se convierte en salón de fiestas y conferencias para la Exposición vuelve a su aspecto original¹⁶ al acabarse. Su estructura metálica está compuesta de pilares de fundición y vigas curvadas de hierro unidas por jácenas.

Siempre ha estado destinado a contener especies vegetales y en la actualidad parece encontrarse en estado de abandono, cerrado al público.

A este conjunto de museos cabe añadir dos elementos singulares la Columna meteorológica (F) y la Mesa de distancias (G), que expresan muy bien los objetivos didácticos dentro del

¹⁵ Obra del arquitecto Antoni Rovira i Trias.

¹⁶ Por el arquitecto Josep Amargós Samaranch.

proyecto del Parque. Junto con la fuente de la Cigüeña y la Zorra¹⁷ se hallan en un espacio llamado el Rincón del Científico. La primera es un aparato de medición, una columna de mampostería recubierta por planchas de mármol. Incluye barómetro, higrómetro de Saussure y datos astronómicos. El conjunto se encuentra en un estado lamentable, con piezas que faltan.

11. El Arsenal (H)

Si nos desplazamos al centro del Parque, al espacio que había ocupado la plaza de armas de la Ciudadela, nos encontramos con tres edificios pertenecientes a la antigua fortaleza. Uno de ellos, el antiguo Arsenal es proyecto de 1717 del ingeniero militar Jorge Próspero de Verboom y está considerado BCIN (Bien Cultural de Interés Nacional). De estilo clasicista con influencia francesa ha llegado a la actualidad cambiado diversas veces su uso y en consecuencia con modificaciones tanto en la planta como en sus fachadas.

Al terminar la Exposición el arquitecto Pere Falqués lo restaura para acondicionarlo como residencia real, abriendo balcones en el primer piso y construyendo una escalera de honor en el patio central con decoración de estilo modernista. Entre 1904 y 1915 se añaden dos cuerpos laterales y desde principios de siglo se destina a Museo Municipal de Arte Decorativo y Arqueológico.

Recordemos que en 1927 Jean-Claude Nicolas Forestier proyecta un jardín ocupando el centro de la antigua plaza de armas, con un estanque en el que se coloca la escultura *El Desconsol*¹⁸ de Josep Llimona. En 1932, tras la proclamación de la Segunda República se decide que el edificio acoja el *Parlament* de Catalunya, que vuelve a retomar su uso militar después de la Guerra Civil hasta que en 1945 se destina a Museo de Arte Moderno. No será hasta 1977 que con la llegada de la democracia vuelve a acoger el *Parlament*¹⁹, trasladándose en 2004 el Museo de Arte Moderno al Museo Nacional de Arte situado en Montjuïc.

El estado actual es bueno pero hay que tener en cuenta que debido a su uso se han tenido que modificar y se siguen modificando muchos espacios para adecuarlos a sus necesidades.

13. La Capilla (I)

La conocida como Capilla Castrense es proyecto del ingeniero militar de Verboom, aunque la dirección de la obra es a cargo de Alexandre de Retz. Tiene una única nave con ábside semicircular, en el transepto una cúpula ovalada sobre el crucero y capillas laterales entre los contrafuertes, que se añaden posteriormente. En el último cuarto del siglo XIX surge la idea de transformarla en panteón de catalanes ilustres, pero aunque se realizan estudios no llega a materializarse²⁰.

Sigue ejerciendo sus mismas funciones en la actualidad. Se detectan humedades y en la parte inferior de los muros hay revocos caídos. Se hace necesaria una restauración.

¹⁷ Obra del escultor Eduard B. Alentorn de 1884, en alusión a la fábula de La Fontaine.

¹⁸ El original de esta escultura, El Desconsuelo, se encuentra en el MNAC (Museo Nacional de Arte de Catalunya). Considerada BCIL (Bien Cultural de Interés Local).

¹⁹ De la restauración se hace cargo el arquitecto José Miguel Casanovas del *Servei del Patrimoni* del Ayuntamiento de Barcelona, en 1980.

²⁰ En marzo de 1934 se acuerda en el Ayuntamiento convertirla en umba del primer presidente de la *Generalitat*, Francesc Macià. No se llega a realizar.

14. El Palacio del Gobernador (J)

Este tercer edificio del conjunto es obra también de J.P. de Verboom, de estilo claramente clasicista, y se construye como residencia del gobernador de la Ciudadela. Se compone de dos plantas con buhardillas y planta rectangular con un patio posterior. Durante la Exposición se destina a Pabellón de la Reina Regente para pasar posteriormente por diversos usos como cuartel de bomberos o sede de las oficinas y biblioteca de la Junta de Museos. En 1932 se inaugura el *Institut-Escola* de la *Generalitat Republicana* y después de la guerra se convierte en Instituto de Enseñanza Media, que continúa existiendo como tal.

En la actualidad se conserva bastante bien con algunos problemas de humedades. Hace unos años se intervino en la estructura de cubierta sustituyéndola, sin tener en cuenta que era prácticamente la única de madera original que quedaba en Barcelona, y hace poco se han sustituido las persianas de librillo de la fachada principal por unas de blancas (no parece el color más apropiado).

15. La Cascada (K)

Dejando los tres edificios del siglo XVIII y bordeando el lago llegamos a una gran explanada en la que encontramos la Cascada o Fuente monumental considerada BCIL (Bien Cultural de Interés Local). Es un conjunto arquitectónico con estatuas y surtidores de agua que se encarga a Fontseré antes de 1875 y en el que colabora Antoni Gaudí.

Esta gran fuente con una clara inspiración en la del Palacio de Lonchamps de Marsella se inaugura en 1881 sin esculturas, que se irán añadiendo al conjunto. En la parte superior domina el Carro o Cuadriga de la Aurora²¹, a un nivel inferior el Nacimiento de Venus²² y más abajo se distribuyen cuatro Grifos²³. A estas se añaden otras estatuas como cuatro grupos de Genios, Faunos, Eros, un Friso alegórico, además de Neptuno y Anfitrite y Leda y Dánae. A lado y lado discurren dos escalinatas que durante un tiempo permitían acceder a una gruta en el primer nivel, tapiada en la actualidad, y a un acuario en la parte superior. En 1973 se restauran las esculturas bajo la dirección del arquitecto Joaquín de Ros y, más adelante, después de unos levantamientos realizados por la EPSEB (*Escola Tècnica Superior de l'Edificació de Barcelona*) se afronta una restauración total. En 2009 se termina la del Carro de la Aurora y en 2018 se restituyen cuatro parejas de ángeles en la parte superior.

Al mencionar la Cascada no podemos dejar de lado un edificio muy interesante, situado fuera del Parque pero asociado directamente con la fuente, el Depósito de las Aguas (L), a la que abastecía. Proyecto también de Fontseré²⁴ de 1874 es un edificio de planta cuadrada con cuatro torres en las esquinas y contrafuertes en las paredes, con pilares y arcadas de ladrillo visto que sostenían un depósito con una capacidad de 12.000 m³ de agua.

Durante la Exposición alberga el Pabellón de Minería y Construcciones en un primer nivel. Se enlazaba con el Parque mediante un puente de hierro al que se accedía por una escalera de ladrillo visto proyectado por Rogent i Pedrosa. A los dos cuarteles fuera del Parque en los que se implanta la *Universitat Pompeu Fabra*, como ya se ha mencionado antes, hay que añadir el Depósito²⁵ para convertirlo en biblioteca y sala de lectura, conectado subterráneamente con los otros edificios. Es un proyecto de 1999 de los arquitectos Ignacio Paricio y Lluís Clotet.

²¹ Rossend Nobas, escultor.

²² Venanci Vallmitjana, escultor.

²³ Rafael Atché, escultor.

²⁴ Los cálculos del depósito se atribuyen a Antoni Gaudí.

²⁵ Durante un tiempo este edificio se utiliza como Asilo de ancianos y después en Centro de Coordinación de los Servicios de Protección Ciudadana.

El Templete de la Música (M)

A la izquierda, en la explanada delante de la Cascada se encuentra el Templete o Quiosco de la Música, utilizado por las bandas en los conciertos al aire libre²⁶. Es un proyecto del arquitecto Antoni Maria Gallissà de 1884, una estructura con una base circular ocupada por un banco de *trencadís*, repartido en siete unidades más una octava donde se sitúa la escalera de acceso, que sostienen la base donde se sitúa la banda. Se hizo una restauración en los años ochenta y actualmente está en bastante buen estado.

Estatuas

En todo el Parque nos encontramos muchas esculturas, formando parte de algún edificio o aisladas, algunas que celebran o recuerdan a alguien, otras que son un símbolo representativo o simplemente por su valor artístico. Citemos solamente algunas como ejemplo:

- El Comercio y la Industria (a), y La Agricultura y la Marina (b). Se encuentran a lado y lado de las dos puertas principales de acceso al Parque. Agapit y Venanci Vallmitjana, esc. (1883-1884). Los dos conjuntos se consideran Bien Cultural de Interés Local.
- El *Desconsol* (c). En el centro del estanque del patio de armas. Josep Llimona, esc. (1903).
- Jarrón con Niños (d). Entre el Café-Restaurante y el Invernadero. Josep Reynés, esc. (1882). Considerado BCIL.
- Fuente de la Dama del Paraguas (e). Dentro del recinto del zoológico. Josep Fontseré (fuente), maestro obras, y Joan Roig (escultura), esc. (1884). Considerada BCIL.
- Monumento a Buenaventura Carles Aribau (f). En la plazoleta Carles Aribau. Josep Vilaseca (pedestal), arqu., y Manuel Fuxà (escultura), esc. (1884). Considerado BCIL.
- Monumento a los Voluntarios Catalanes en la Primera Guerra Mundial (g). Al lado del lago, en el eje de simetría del jardín de Forestier. Josep Clarà Ayats, esc. (1936).

En la actualidad el Parque es un lugar importante para los barceloneses. Es difícil escoger alguna hora del día en la que no haya nadie, tanto para los ciudadanos como para los turistas. Es por todo esto y por su importancia que hemos querido explicar y resaltar en este escrito, que en su conjunto necesita de una intervención a fondo, su restauración y su mantenimiento a causa de su lamentable estado actual.

Para los habitantes de cualquier país es muy importante que se cuiden y conserven aquellos elementos que les hablan de su pasado, de su patrimonio cultural. Es obligación del poder y de sus representantes, que asuman la recuperación y el mantenimiento de su patrimonio.

Bibliografía

- ARRANZ, Manuel; GRAU, Ramon; LÓPEZ, Marina (1984). *El Parc de la Ciutadella. Una visió històrica*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona.
- AYUNTAMIENTO DE BARCELONA (1887). *Exposición Universal de Barcelona. Memorias de la Junta Directiva y del Director facultativo de las obras. Plano general del certamen*. Barcelona, Sucs. N. Ramírez.
- CAPDEVILA, Miguel (1934). *Del barrio de Ribera al Parlamento de Cataluña*, in «Barcelona Atracción», n. 271-273-277-279-280.
- FONTSERÉ Y MESTRE, José (1872). *Proyecto de un Parque y Jardines en los terrenos de la ex-Ciudadela de Barcelona*. Barcelona, N. Ramírez y C^a.
- GALERA, Montserrat; ROCA, Francesc; TARRAGÓ, Salvador (1972). *Atlas de Barcelona*. Barcelona, COACB.
- HERNÁNDEZ-CROS, Josep Emili; MORA I GRAMUNT, Gabriel; POUPLANA I SOLÉ, Xavier (1985). *Guía de Arquitectura de Barcelona*. Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. Ajuntament de Barcelona.

²⁶ Durante muchos años todos los festivos tocaba la Banda Municipal de Barcelona y se bailaban sardanas en la explanada.

Tabarca isola coralliera e presidio Mediterraneo della Spagna Asburgica *Tabarca: Coralliera Island and Mediterranean Presidium of Hapsburg Spain*

CIRO ROBOTTI

Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli

Abstract

Il contributo è articolato su letture storico-critiche dell'isola di Tabarca, sulla costa tunisina, per la pesca del corallo nel segmento temporale dal '500 ai giorni nostri. Preziosi sono risultati anche gli approcci ai documenti d'archivio, a carte nautiche e dipinti per la conoscenza degli attrezzi necessari alla pesca: la barca "corallina" e l'"ingegno". La percezione del castello che svetta sull'isola, voluto dall'imperatore Carlo V d'Asburgo quale presidio spagnolo sul Mediterraneo e proiezione di potenza nei riguardi delle genti turche e barbaresche, ricorda il periodo dell'amministrazione della famiglia Lomellini di Genova, soprattutto nel cinquecento, quando l'isola di proprietà della Corona di Spagna viene concessa per "asiento" alla predetta famiglia.

The contribution is based on critical-historical readings about the island of the Tabarka, on the Tunisian coast, for the harvest of coral in the time segment from the 16th century to the present day. The entries to archive documents, nautical charts and paintings have been valuable for the knowledge of the tools necessary for harvesting: the "corallina" boat and the "ingegno" tool. The perception of the castle that stands on the island, established by the emperor Charles V of Habsburg as a Spanish garrison on the Mediterranean and as a projection of power towards the Turks and the Barbaresque peoples, it reminds of the administration period of the Lomellini family from Genoa.

Keywords

Isola, Pesca del Corallo, Tunisia.

Island. Coral harvesting, Tunisia.

Introduzione

La narrazione riguarda l'isola di Tabarca legata alle sue secolari peculiarità nella pesca del corallo con esportazione in Europa, nonché al suo attraente paesaggio per il turismo. L'isola costituisce un caso – studio di notevole interesse nel contesto dei siti della Barbaria dove sulla costa si distende l'antica colonia romana Thabraca (porto boscoso) di fronte all'isola in esame e ad essa collegata a mezzo di una strada costruita a tratti, con inizio dal 1740 e completata nel 1950, in sostituzione di una striscia di sabbia che permetteva il guado tra la terraferma e l'isola. Striscia di sabbia che si era andata formando col materiale della fiumara che sbocca nell'insenatura tra la città e l'isola. La città antica conserva strutture del suo insediamento con testimonianze architettoniche di età romana e cristiana.

Sul paesaggio del territorio tunisino costiero è di sorprendente acquisizione il cospicuo materiale musivo conservato nel museo del Bardo. Molte opere testimoniano l'attività quotidiana nel contesto naturale ancorché vivificata da rimandi ad attività di pesca o di caccia su trame geometrico-decorative espresse con vivacità ideativa e cromatica. Inoltre il tema ricorrente nelle opere a mosaico è la vegetazione agricola componente del paesaggio di natura

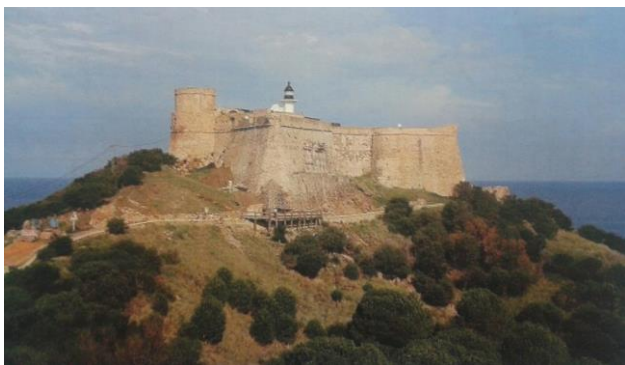
CIRO ROBOTTI

con produzione di frutta e di verdura. Sono immagini che permettono spazi di acutezza alla percezione dei luoghi e adatte a mostrare la specificità dell'isola nel contesto costiero mediterraneo e altresì le peculiarità di ciascuna delle rappresentazioni scelte a modello per la "ricognizione" del luogo necessaria all'attuale narrazione che colleghi alcuni rapporti umani e commerciali nel corso dei secoli, con particolare interesse al segmento del '500 quando l'isola è gestita dalla famiglia Lomellini di Genova.

Un documento di notevole riferimento all'ambientazione rurale sul paesaggio del territorio costiero e dell'isola in esame è reso dalla lettura di una composizione musiva custodita al Museo del Bardo la cui immagine permette di risalire alla realtà spaziale del IV sec. d. C. Il documento rappresenta un'azienda agricola dell'entroterra tabarchino, con edifici residenziali e le relative strutture di servizio che risultano distribuite in tre semicerchi dell'abside tripartita di una villa rurale. L'azienda agricola è inserita in un paesaggio variamente rappresentato da alberi di alto fusto (querce, sughero, pini) e immagini che rimandano alla coltivazione dell'olivo, del melograno e dei fichi oltrechè di viti sostenute da elementi lignei circolari. Raffigurazione questa che rievoca il valore antico dato alla vite come cultura della terra ovvero come simbolo della presenza umana nel territorio. Le scene che compongono il mosaico sono delineate su sfondo montuoso, tipico della Tunisia, e rappresentano alcuni aspetti della vita quotidiana domestica e rurale degli abitanti. La interpretazione delle predette tre stesure a mosaico possono essere comparate con la produzione agricola attuale, con i costumi tipici delle genti tunisine, oltrechè con le immagini topografiche dei tempi nostri. A sostegno dell'itinerario si è fatto ricorso anche ad altre raffigurazioni – dipinti e disegni – che propongono letture comparate tra i segni del paesaggio dei tempi antichi e l'ambientazione attuale.

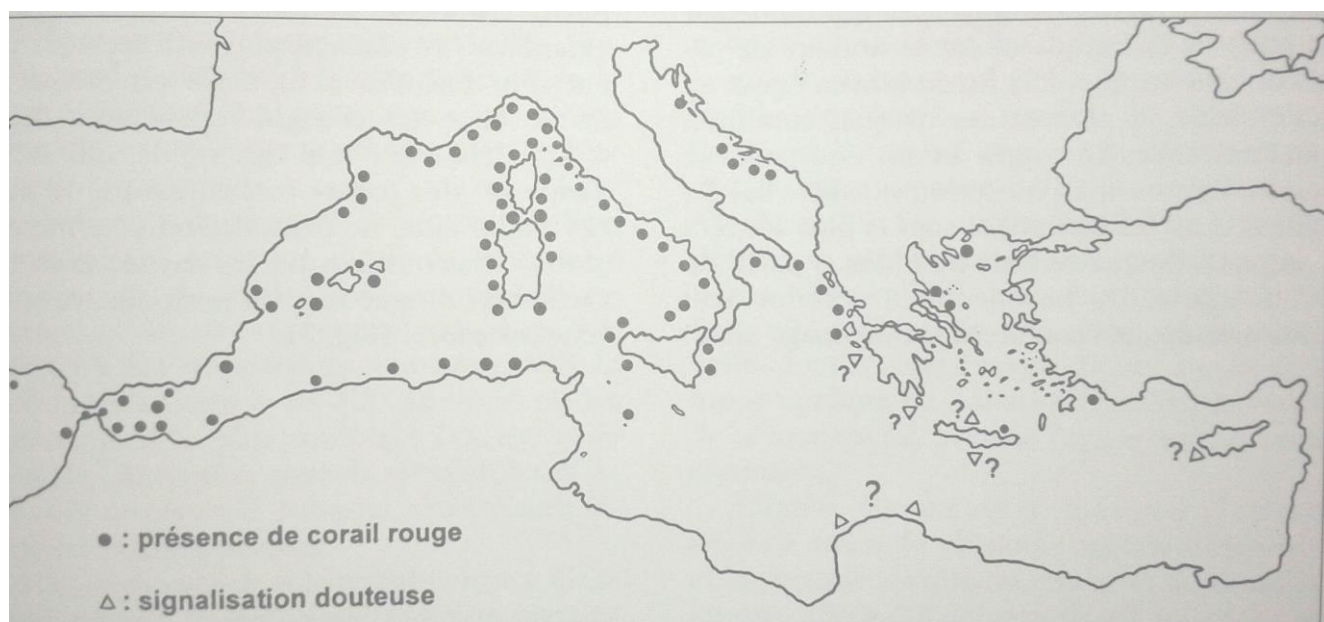


1, 2: L'isolotto visto dall'alto. In primo piano il castello sullo sfondo il porto (a sin.) e il castello nel contesto boschivo (a des).



3, 4: Tabarka, visione del castello sulla cima dell'isolotto (a sin.) e Tabarka. Il castello con faro portuale (a des).

Per una acquisizione generale della peculiarità dell'isola su cui è incentrata l'analisi relativa al segmento temporale dal 1535 al 1741 – quando l'isola fu governata dalla famiglia Lomellini di Genova su asiento (concessione di appalto) della corona di Spagna – si è fatto riferimento alla lettura della ponderosa pubblicazione dell'Ecole Française de Roma e dell'Institut National du Patrimoine de Tunis, edita nel 2008 col titolo “Tabarka Histoire et Archéologie d'un prèside espagnol et d'un comptoir gènois en terre Africaine (XV- XVIII siècle)” di Philippe Gourdin. Costituisce un contributo di notevole interesse sugli aspetti storici, ambientali, e umani di un luogo peraltro noto per la pesca del corallo nel Mediterraneo occidentale come quello contemporaneo di Torre del Greco attivo altresì sulle coste della Sardegna e della Sicilia.



5: Carta della distribuzione del corallo rosso sulle coste Mediterranee (da J.G. Harmelin).

1. Letture di immagini cartografiche e pittoriche

Dalle carte topografiche dell'isola di Tabarca, di proprietà della Corona di Spagna, ha le dimensioni che si aggirano intorno ai m.600 di lunghezza e 400 di larghezza, si possono ottenere preziose informazioni leggendo la carta nautica redatta nel 1622 da Francois Olive, conservata a Parigi col titolo di “Carta particolare del Mediterraneo”. In alto a destra il cartiglio col disegno rococò ornato da teste di leone e sostenuto da due mostri marini, contiene il titolo, il nome dell'autore e l'anno di esecuzione.

L'immagine diviene fortemente indicativa, ancorché condotta con l'analisi dei simboli e gli scudi araldici - fregiati di stemmi coronati - che indicano, nei territori sulla gronda Mediterranea, le case regnanti nel seicento; la Spagna, l'Italia con i Lomellini di Genova, la Francia e i Bey di Tunisi e di Algeri. Inoltre sulla fascia superiore, sotto la cornice che inquadra l'insieme geografico, sono leggibili gli insediamenti portuali di Marsiglia, Genova, Napoli, Tolosa e a modo di riferimento le città in contatti commerciali con Tabarca.

La predetta cornice costituisce armonia visiva dell'insieme figurativo a mezzo anche di disegni relativi agli impianti urbani costieri resi con vivacità di colori, e altresì di velieri alla fonda oppure in navigazione. Inoltre, facendo riferimento alla realtà attuale, troviamo riferimenti in due dipinti della prima metà del settecento, conservate nel museo navale di Pegli. La lettura puntuale

CIRO ROBOTTI

delle due vedute porta ad evidenziare, tra altri possibili riferimenti grafici, le bandiere che sventolano sul castello e sulle torri di avvistamento presenti nel tessuto abitativo; sono simboli araldici fortemente rappresentativi delle vicende storiche di Tabarca.

I due dipinti richiamano il tema del vessillo "di bianco alla croce di rosso" appartenente alla città di Genova; e altri simboli, anch'essi evidenziati nelle bandiere, espongono "l'arma troncata di porpora e di oro" che è propria della casata dei Lomellini di Genova. Si può congetturare che l'ignoto l'autore dei dipinti abbia voluto non soltanto ritrarre la realtà dei luoghi del '700 ma anche di delineare immagini che documentassero la presenza secolare dei Lomellini a Tabarca e le connesse loro attività di azienda per la pesca del corallo sulla rotta commerciale Genova – Tunisi nel Tirreno.



6: L'isolotto di Tabarka, versante meridionale (Museo del mare di Pegli).

2. Le "coralline" e l'ingegno per la pesca

Una puntuale descrizione delle "coralline" fu redatta nel settecento da Stefano Vallacca, nativo e abitante dell'isola, col titolo "Memoriere dell'isola di Tabarka in Africa" in 21 capitoli dai quali giova trascrivere alcuni brani sulla "Pesca dei coralli nei mari di quell'isola".

"S'era lucroso in quell'isola il suddetto commercio della terra, molto più vantaggioso era quello del mare per l'ubertosa pesca de coralli, che con quaranta barche facevasi nei mari vicino a Tabarca, sì per l'abbondanza di essi coralli, che per la loro buona qualità. Essendo i che questi erano grossi, coloriti, e sani più assai di quelli che si pescano nei mari di Sardegna e di Sicilia. Ogni anno, ciascuna di dette barche pescava da mille a millecinquecento libbre di coralli, pescato da certe piccole barche da sei remi. Con una sola vela. Dove in ogn'una di esse vi erano sette persone; con queste andavano lontani dalla terra, dalle dieci alle venti miglia, e con lunghe funi e corde di canape calavano al fondo del mare due ordegni per barca, posti uno di poppa e l'altro di prora. Ogn'uno di essi ordegni era fatto con due legni tondi, ogn'uno di sette

palmi di lunghezza, e poi legati insieme in forma di croce; nella legatura nel mezzo di essi vi era unito e congegnato due masse, o sia palle di piombo, del peso all'incirca di sessanta libbre, poi tutto all'intorno a detti legni vi erano legate, pendenti dell'altezza di un uomo, certe reti ordite appositamente per detta pesca, fatte di cordicella di canape, morbida e poco torta, di modo che essendo nell'acqua non perdeva la sua morbidezza. Calando dunque essi ordegni nel mare a 50 oppure a 80 e anche a 100 braccia di acqua, continuavano a calare sino a tanto che gli ordegni toccassero il fondo del mare; toccato che avevano, si lasciavano scorrere altre dieci braccia di fune di più, e alsando la vela andavano alla seconda del vento o della corrente del mare, o a forza di remi rimorchiando tali ordigni sul fondo dell'acqua, ove questi di tempo si arrestavano, e venivano tratti dagli scogli e intoppi che incontravano sotto l'acqua. Quando poi (secondo la cognizione e perizia del padrone della barca) sembrava che gli ordegni avessero pescato a sufficienza, calavano la vela, e tiravano dentro la barca gli ordegni suddetti, dove d'ordinario trovavano quelle reti piene di coralli, e levandoli dalle reti tornavano a calare gli ordegni, e continuavano la loro pesca”.

Oltre la magistrale descrizione dell'attività dei marinari di Tabarca e la specifica funzione dell'insediamento con circa 1,500 abitanti si conservano tre disegni di Stefano Vallacca, descrittivi dell'isola, anche se in grafici schematici. Un'ulteriore descrizione della corallina nelle sue forme adatte alla navigazione e alla pesca del corallo si ottiene analizzando il particolare di uno dei dipinti prima commentato dove alla fonda risultano delineate sei “coralline” (sull'albero innalzano la bandiera di Genova). Le sagome dipinte non appaiono aderenti alle reali forme delle coralline che dai disegni tratti dal volume “Vele italiane della costa occidentale” (Hoepli 2010) risultano avere un profilo sinuoso, carena piatta, con poppa del tipo a gozzo e timone rettilineo esterno.



7: L'isolotto di Tabarka, versante orientale (Museo di Pegli).

CIRO ROBOTTI



8: Carta di Francois Ollive 1662.

La “corallina” è una imbarcazione leggera di bassa stazza, le misure sono variabili da 10 a 13 m. di lunghezza ed è adatta alla pesca a mezzo dell’“ingegno”, attrezzo pesante di legno a forma di croce di S. Andrea con lunghezza di ciascun braccio di 80 cm, con su i vertici, venivano aggrappati brandelli di reti da pesca e pietre. Con funi di canapa, l’ingegno veniva calato tre o quattro volte al giorno ed il corallo sulle rocce veniva strappato dalle reti a mezzo dello strascico. Il legno delle coralline veniva ricavato da tronchi di alberi secolari, messi alle intemperie e poi dato alle robuste mani adatte a manovrare le seghe da taglio ed affidate ai maestri d’ascia che progressivamente costruivano la forma affusolata dell’imbarcazione. La pesca del corallo nel Mediterraneo è una attività marinara che risale a molti secoli a.C. e in tempi a noi prossimi dai marinai di Barcellona, Marsiglia, Livorno, Napoli, di Torre del Greco e di Trapani.



9, 10: Un modello di barca corallina (asin.) eLa “corallina” nel Museo del Corallo, Ist. S. Arte di Torre del Greco.

3. Il Ksar simbolo Asburgico

A simbolo di questo laborioso mondo tabarchino svetta sull'isola una realtà difensiva: il Ksar, castello costruito tra il 1521-22, voluto dall'imperatore Carlo V d'Asburgo per evidenziare l'assoluto dominio della Spagna sul Mediterraneo con l'isola tunisina, insieme alle fortificazioni delle isole di Malta e Gozo donate dall'imperatore, nel 1530, ai Cavalieri di Malta dopo la sua vittoriosa conquista di Tunisi del 14 luglio 1535. Il castello si erge possente su una falesia del lato nord dell'isola ed è formato da due bastioni e un terzo di metà altezza rivolti a levante verso il mare aperto e la sottostante zona abitata. Le altre tre cortine racchiudono una corte centrale affiancate da una chiesetta e dalla torre di avvistamento su cui veniva issata la bandiera dei Lomellini. Dai documenti di archivio si evince che il castello era fornito di quattro cannoni da costa e di altre artiglierie con la dotazione di venti soldati abitanti nell'isola. L'artiglieria del castello, come da documenti d'archivio, era circa la metà di quella calcolata in cinquanta pezzi distribuiti sul territorio costiero nei pressi della cintura murata a confine con il mare e con dieci piccole torri d'avviso anch'esse costruite con il materiale proveniente dal materiale dell'isola. La struttura difensiva nel suo complesso appare essere stata adeguata alle indicazioni dei trattati rinascimentali per cui il castello viene indicato "alla moderna". Il nucleo centrale abitativo era articolato per le famiglie composte da pescatori, agricoltori, soldati e un gruppo di addetti all'amministrazione ed era dotato di cisterne, fornaci, e di magazzini per la custodia del pescato, sul versante occidentale dell'isola approdo delle coralline. Il paesaggio dell'isola risulta così estremamente interessante sia per le opere di difesa, sia per il nucleo di abitazioni e ancora oggi quale luogo di interesse turistico.

Conclusioni

L'isola di Tabarca costituisce un eccellente identità mediterranea che invita a percorrere il "golfo di Venezia" con i luoghi e i mari che articolano la costa adriatica, ionica e il Mediterraneo. Tabarca rimanda ai sistemi insediativi costieri sedi dei flussi e dei traffici marittimi tra l'Europa, la Grecia, la Turchia, l'Asia minore oltre ad essere stata tappa per pellegrinaggi e agli scambi commerciali attraverso i collegamenti marittimi. Tra le visioni della realtà mediterranea si identificano, per il tema della narrazione, le rotte di navigazione tra la Serenissima Repubblica di Venezia, Genova, la Puglia salentina, la Sicilia normanna e la Sardegna costiera con la Tunisia. Si può affermare che se il mare ha accomunato popoli e culture ha anche costituito centri legati sia alla cultura cristiana sia a quella araba islamica distribuite sulle gronde di maggiore estensione del bacino, ossia quella occidentale e l'orientale ottomana. Due mondi opposti e pur sempre in contatti insediativi con forme di organizzazione sia commerciale sia di belligeranza tra musulmani e cristiani che determinarono altresì sedi di presidio di strutture difensive finalizzate al dominio politico ed economico del Mediterraneo. Il contributo rimanda a Fernand Braudel e ad altri eminenti studiosi sulla trasformazione dei due imperi che se ne divisero il controllo nel cinquecento, a seguito della ascesa al potere di due giovani sovrani: Carlo V d'Asburgo e Solimano il Magnifico.

Bibliografia

BELLABARBA, S. - GUERRERI, E. (2010), *Vele italiane della costa occidentale*, Hoepli.
Carlo V. *Napoli e il Mediterraneo. Atti del Convegno Internazionale 2001*, a cura di G. Galasso e A. Musi (2001), Napoli, Soc. Napoletana.
Città castelli paesaggi euromediterranei. Atti del Sesto Colloquio Internazionale di Studi, Capua, Castello di Carlo V (2006), a cura di C. Robotti.

CIRO ROBOTTI

Disegni e progetti di città e di paesaggi fortificati. Atti del Quinto Colloquio internazionale di Studi, Capua, Castello di Carlo V (2005), a cura di C. Robotti.

GOURDIN, P. (2008), *"Tabarka", Historie et Archheologie*, Parigi.

LAZZARINI, L. (2007), *Poikiloi Lithoi*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore.

Le città dei cartografi (2008), a cura di C. de Seta e B. Marin, Napoli, Electa Napoli.

RIGGIO, A. (2012), *Tabarca e il riscatto degli schiavi in Tunisia*, in "Soc. Ligure Studi, Storia", Biblioteca Digitale.

ROBOTTI, C. (2011), *Segni e Immagini di Tabarca*, in "Lettture di Immagini, Storie, Rappresentazioni, Simboli", Lecce, Edizione Grifo.



11: Una strada d'ingresso al castello (foto Ciro Robotti).

12: Strada d'ingresso al primo bastione (foto Ciro Robotti).

13: Il paesaggio costiero dallo spalto del mezzo bastione (foto Ciro Robotti).

14: Scorcio del rudere verso il mare aperto (foto Ciro Robotti).

15: Veduta dal castello della città costiera di Tabarka tra i monti circostanti (foto Ciro Robotti).

Spettacolo di bellezza del territorio Salentino, immagini e protagonisti *Spectacle of Beauty of the Salento Area, Images and Protagonists*

ANNAMARIA ROBOTTI

Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli

Abstract

Il contributo tratta di realtà architettoniche e decorative presenti sul territorio Salentino e tra esse quelle che spesso sfuggono all'occhio del viaggiatore o dello studioso interessato unicamente alle grandi opere d'arte.

The contribution deals with architectural and decorative realities present in the Salentine territory and amongst those that are generally missed by the eye of the traveler or by the scholar interested only in the masterpieces of art.

Keywords

Spettacolo, Bellezza, Protagonismo.

Spectacle, Beauty, Protagonism.

Introduzione

Immagini e riletture di ambienti e opere architettoniche nel paesaggio di natura, scaturiscono dalla rielaborazione di miei appunti di viaggio redatti in occasioni e tempi diversi nel Salento. Sono note che rimandano a pregresse acquisizioni e riflessioni nonché ad attuali riprese fotografiche di opere ancora presenti nella topografia costiera. Il loro rinnovato interesse percettivo è incentrato sulla descrizione di strutture di età moderna che essendo di dimensioni o di spazi minori rispetto al contesto edilizio, oppure quando obliterate da vegetazione spontanea, sfuggono allo sguardo quando teso a fruire il fascinioso mutevole paesaggio territoriale. Esse rinviano ad attuali riprese fotografiche di opere presenti nella topografia costiera. Il loro rinnovato interesse percettivo è incentrato anche sulla descrizione di strutture che essendo di dimensioni o fra spazi minori rispetto al contesto edilizio, oppure quando obliterate da vegetazione spontanea, sfuggono allo sguardo perché è rivolto piuttosto al fascinioso mutevole paesaggio territoriale che è luogo privilegiato ai set cinematografici.

I sopralluoghi richiamano tra le letture di viaggio, in particolare agli scritti del Petrarca, che nei suoi sopralluoghi nella Europa del Trecento descrive le esperienze personali sui luoghi visitati. Il riferimento al poeta assume un ruolo di concetto di paesaggio come scoperta del bello nella dimensione estetica della natura e delle architetture, ricercandone le caratteristiche come valore documentale e non sono disgiunte da appunti sulla visione ampia, variata, armonica della realtà. Il Petrarca ha dialogato con magistrale anticipazione col paesaggio, lo descrive, e ne traccia altresì appunti grafici.

Le immagini qui raccolte derivano da itinerari di ricerca sulle peculiarità architettoniche nell'affascinante paesaggio Salentino dove le acque dei mari sono le protagoniste delle visioni geografiche dei luoghi. Le riprese dal vero a mezzo di fotografie, schizzi e rilievi mensurali ne sottolineano la bellezza e la storia dell'uomo nel tempo tra '500 e '800 e rimandano altresì alle peculiari osservazioni ed esperienze sui diversi tipi di opere di possibile approccio nella vegetazione spontanea o tra le costruzioni sulla riviera rocciosa come è il caso delle torri di avvistamento disseminate sulla gronda, oppure alle piccole

ANNAMARIA ROBOTTI

costruzioni che decorano le dimore ottocentesche oppure analizzate attraverso rilevamenti (non sempre agevoli) dei dettagli che ne decorano le pareti esterne di spiccato valore esecutivo. La narrazione riguarda anche strutture e composizioni minori - per dimensioni metriche -, ma eccellenti nella precipua manifestazione artistica e artigianale nel contesto urbanistico. Sono composizioni che destano interesse estetico e funzionale e rimandano altresì alla perizia ideativa ed esecutiva a mezzo dei tradizionali sistemi esecutivi quali i pannelli scolpiti nel carparo, materiale di diffusa utilizzazione e produzione artigianale con ampia diffusione nel Salento. Le opere selezionate si trovano in luoghi diversi e in molte circostanze risultano obliterate a causa del traffico cittadino oppure dal difficile approccio perché invase da vegetazione spontanea oppure ancora in evidente stato di abbandono ma pur ancora di forte espressività visiva. Sono opere che comunque fanno parte della "pelle" storica e degli eventi umani legati al presente attraverso le tracce del passato e costituiscono interessante acquisizione per comprendere e non per giudicare - come spesso avviene a prima vista - bensì per esaltarli là dove sono immersi in uno spettacolo - che si svolge dinanzi alla nostra percezione ed esperienza estetica - inerenti al luogo e per metterle in luce, attraverso le immagini fotografie e disegni. La personale attività conoscitiva ha trovato riferimento in una massima di Winckelman (1717-1768): "andate e vedete": e come indirizzo di studio la concordanza col pensiero di quell'altro spirito innovativo della storia dell'arte che fu I. W. Goethe (1749 -1777). Anch'egli preferì la visione diretta ai commenti scritti e aggiunge che non si può "parlare di Arte lontano dall'Arte".



1: Torre costiera del Salento detta dell'Orso (foto Giuseppe Sacchi).



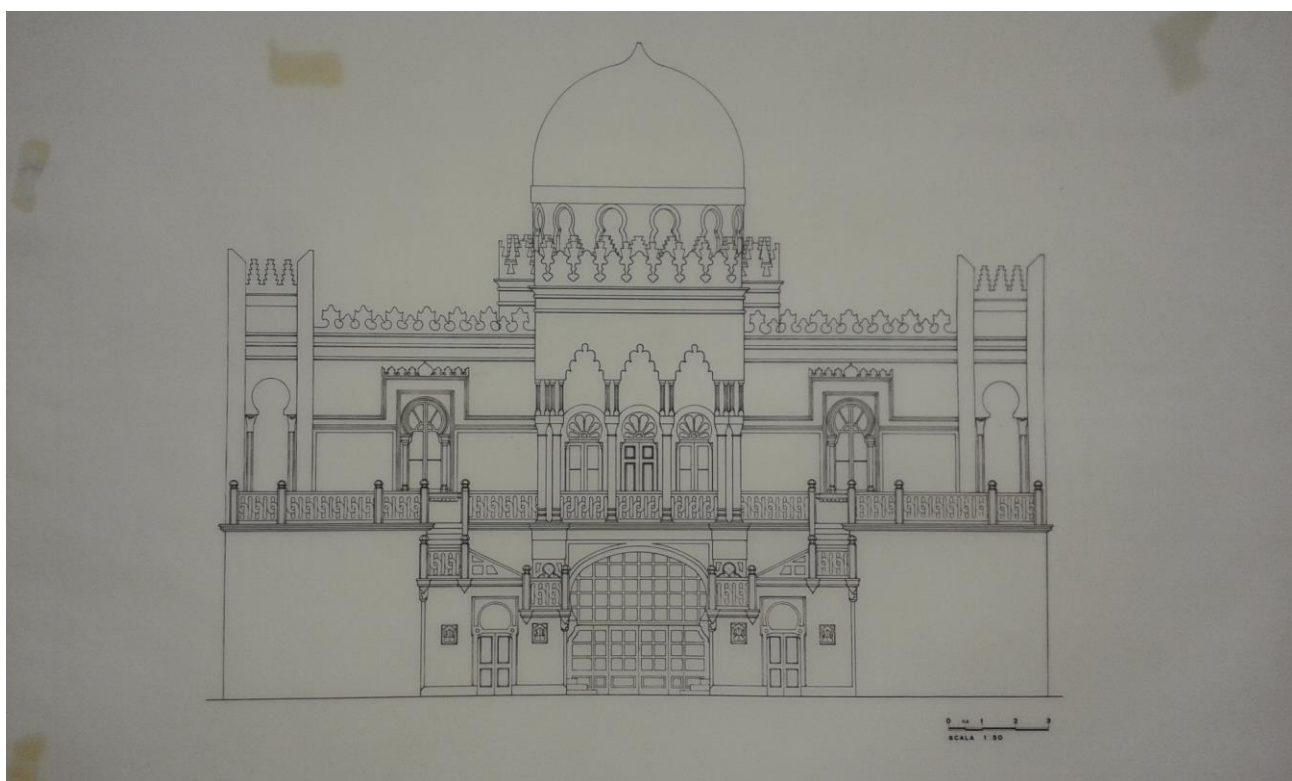
2: Torre costiera del Salento detta Minervino (foto Giuseppe Sacchi).

ANNAMARIA ROBOTTI



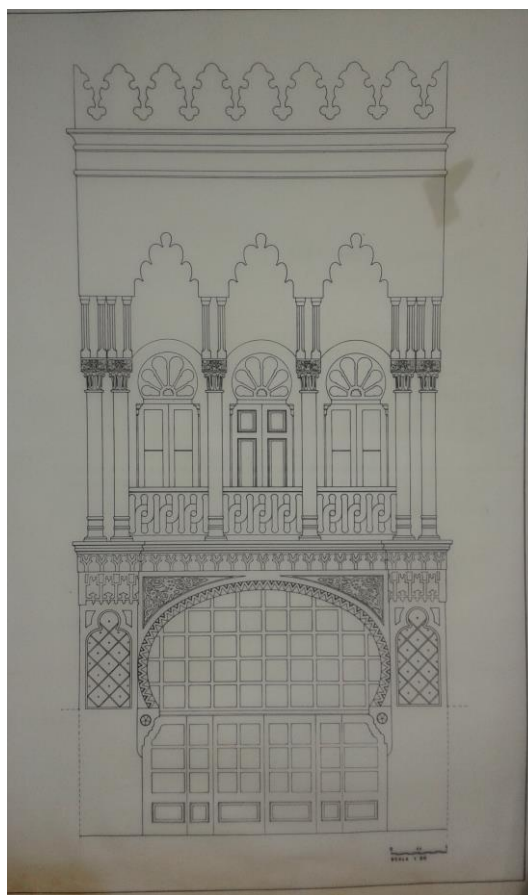
3: Villa Sticchi e il giardino pertinente sulla costa rocciosa nel contesto urbanistico.

Ritornando al pensiero di Winckelman ed a altre sue esperienze acquisite in Italia - dove assunse l'incarico di Prefetto della Antichità di Roma, ricoperto dapprima da Raffaello Sanzio - si deve sottolineare che lo scrittore fu proteso all'esperienza tratta dal suo modo di conoscere e non fece mistero del fatto che evitasse di leggere "libri" e che preferisse concentrarsi piuttosto sulla visione diretta delle opere, ovvero sull'esperienza, sulla autopsia, sul vedere con i propri occhi tenendo conto che siamo nati per" vedere ma predisposti a guardare". Riporto inoltre il pensiero del prof. Aniello Montano, docente di Storia della Filosofia nell'Università di Salerno sul concetto di Civitas et civilitas. Egli ritiene essere la città "un libro" le cui pagine sono rappresentate dalle strade, dalle case, dalle piazze, dai monumenti civili e religiosi. La città si presenta come un libro di storia arricchito da immagini dei luoghi; il racconto si dipana secondo l'ordine del tempo; sfogliando le pagine si apprendono fatti ed eventi per la vita nella continuità delle nostre radici capaci di formare un senso (ordinato) al nostro essere attuale. Leggere le pagine della città-libro rende capaci di documentare, rappresentare e progettare nuove immagini del presente calate nella memoria del passato e nel paesaggio di natura. Gli esempi assunti a sostegno della narrazione rimandano anche ai "protagonisti" delle espressioni architettoniche e artistiche e allo "spettacolo" di bellezza di esse nel paesaggio di natura, tra due mari scintillanti con colori cangianti che esprimono diverse fasi della vita sociale e dell'attività artigianale a supporto conoscitivo delle attività presenti nel magnifico scenario geografico del Salento. Tali aspetti trovano altresì sostegno nelle predette illustrazioni con disegni e composizioni - ed anche emozioni - durante gli approcci e le possibili acquisizioni di ciascuna fabbrica o decorazione arricchita altresì dall'esperienza tattile dei materiali costitutivi e dalle strutture che con le cromie patinate dal tempo e vivacizzate dalle loro percezioni permettendo l'approccio al paesaggio che si può percepire nella sua fisicità e rappresentare sia con "analisi" mirata sia cercando di elaborare, di ciascun elemento, l'espressività del suo lessico con i materiali utilizzati durante gli svolgimenti esecutivi.



4, 5: Villa Sticchi. Santa Cesarea Terme (disegno di rilievo di A. Robotti).

ANNAMARIA ROBOTTI



6, 7, 8: Villa Sticchi. Santa Cesarea Terme, in basso a sinistra decorazione scolpita in carparo (particolare) e a destra decorazione moresca (disegni di rilievo di A. Robotti).

1. Lo “spettacolo” del Salento

I temi raccolti prendono inizio dalle torri di avvistamento costiero i cui aspetti e valenze materiche mostrano forme e funzioni specifiche nel contesto attuale con rimandi alla loro distribuzione sulla estesa gronda marittima con adesione alle necessità difensive nel corso dei secoli dal Cinquecento all'Ottocento.

Notevole è la loro espressione tra gli edifici pubblici, privati e agresti anche quando nello stato di rudere con la precipua genesi formale sono esempi di austera componente del paesaggio costiero.

Altrettanto “emergenti” per forme e unicità di disegno decorativo sono alcune dimore dell'Ottocento - con prevalenti caratteri orientalisti- la cui categoria stilistica si è sviluppata soprattutto nell'Ottocento con scelte di gusto della società locale che troviamo espresse in alcune dimore costruite a Lecce, Santa Cesarea Terme e a Santa Maria di Leuca.

Le predette osservazioni trovano altresì riferimenti in elementi decorativi di particolare uso osservati a S. Maria di Leuca durante le giornate dedicate alle “Ville in festa” nel mese di maggio. È un evento che si ripropone da anni - per consentire al pubblico di vedere, di osservare e fruire, con contatto diretto, le opere d'arte e di artigianato nel contesto di verde progettato sulla costa rocciosa del golfo leuchese.

Le torri costiere, di dimensioni e forme diverse – cilindriche o tronco coniche, parallelepipediche o composite- con caratteristiche piombanti per la difesa e il controllo del territorio oltreché per gli avvistamenti verso il mare sulla provenienza di pirati Turchi o barbareschi, impongono la loro funzione insita nella segnalazione del pericolo imminente trasmettendo segnali da un luogo all'altro con un sistema di “sensori” adatti a comunicare con la presenza di almeno due addetti capaci di produrre nuvole di fumo, giochi di luce e di ombre, per la trasmissione dell'allarme. Le torri documentate col mezzo fotografico riscuotono interesse per il loro stato attuale: il primo incontro è la “torre Sabea” ristrutturata nel 1975, altri esempi sono ruderi altrettanto significativi per la lettura del sistema costiero cinquecentesco. La torre Sabea, su costa rocciosa, è perfettamente acquisibile nella sua genesi perché ristrutturata ad uso di abitazione. È un esempio valido di restauro conservativo con tipologia inquadrabile tra quelle costruite in età vicereale (1569) a tre caditoie su base quadrata di lato m. 10 e altezza di m. 9,60 al piano di copertura. La struttura è formata di blocchi di pietra locale con volte a botte a conci regolari nel piano terra. Altri esempi sulla fascia costiera sono resi da strutture murarie - in stato di degrado e abbandono- che si presentano nella forma di torrioni poco distanti o ai margini dal centro urbano. Anche questi manufatti formati da pietra locale con scarpa e cordolo di divisione della parte superiore, ormai generalmente priva di copertura, sono esempi di notevole interesse perché si ergono molto spesso con maestosa visione tra il verde spontaneo. Altri torrioni, come quelli detti dell'Orso, Minerinino o Torre Mozza, costituiscono elementi da me scelti, tra altri fortificati distribuiti sulla costa Salentina, da cui emergono con dimensioni e configurazioni minori rispetto agli edifici che le contornano – propongono pur sempre visioni di esaltante ambientazioni anche con le loro caducità in un ambiente di natura, e il mare che ne vivifica le forme e la loro funzione storica.

Queste costruzioni sono presenti anche tra le architetture sorte tra la seconda metà dell'Ottocento e i primi trent'anni dei tempi nostri dove è altresì notevole il patrimonio residenziale che si è arricchito di strutture con caratteristiche ambientali e stilemi di particolare suggestione e valore architettonico. Sono dimore private che propongono riflessioni sulla natura dell'arte e i temi del neoclassico oppure del floreale e dell'eclettismo con peculiarità strutturali e decorative di gusto esotico riprese dall'architettura islamica come si presenta, al nostro sguardo, la “meravigliosa” villa “Sticchi” a Santa Cesarea Terme.

ANNAMARIA ROBOTTI



9: *Villa Danile. Santa Maria di Leuca, bagnarola di legno nel giardino, sec.XIX (foto A. Robotti).*

Per la lettura semantica è di approccio conoscitivo il volume "Ricordi di Architettura orientale", un rapporto sugli edifici e i siti visitati durante il viaggio compiuto in un anno (tra il 1864 e il 1865), dal veronese Giuseppe Castellazzi (1834 – 1887), in Grecia, in Turchia ed in Egitto con soggiorni ad Atene, Istanbul e al Cairo dove trascorse la maggior parte del tempo disponibile e con brevi tappe anche alle Cicladi e a Smirne.

Le cento tavole che compongono il volume sono piccoli capolavori di abilità tecnica e artistica: illustrano una architettura piacevole, raffinata, esotica peraltro di moda – nell'oggettistica, nell'arredamento, nell'architettura – nell'Italia di quei tempi. Il Castellazzi annota con piacevole espressione grafica e introspezione critica l'ornato geometrico, le decorazioni costituite dall'arabesco – motivo floreale astratto che ha per fondamento la palmetta -, dalle strutture architettoniche tra cui il muqarnas (la nicchia ad alveoli) elemento tipico dell'architettura islamica e la stereotomia statica ed ornamentale nel taglio della pietra e nella composizione dei piani verticali ed obliquo delle cupole. L'architetto ha misurato e disegnato dal vero i capitelli realizzati con effetto plastico a basso rilievo per rendere alla composizione l'adatta intensità della luce a cui sono esposti e quindi prive di chiaroscuri; le esili colonne d'angolo in filari delle balconate ornate con figure geometriche a zig-zag; i pannelli che sovrastano le finestre con disegni ad intrecci che perseguono principi geometrici. Le merlature espongono i leggiadri intrecci schematizzati di foglie e fiori con tagli acuti; sono tutti motivi che si ripetono sulle balaustrate delle scale realizzate in pietra o in tufo le cui caratteristiche di compattezza hanno permesso la lavorabilità nei modi operativi tradizionali delle botteghe locali.



10, 11: Villa "La Meridiana", la colombaia accanto alla piscina dell'albergo Terminal (foto archivio hotel Terminal a sin.) e interno della colombaia con il particolare dei nidi per colombe tra blocchi di carparo (a des.).

Il progetto di Villa Sticchi è dell'ing. Pasquale Ruggieri (Lecce 1866-1924) che seguì le esperienze del padre Giuseppe (1841-1901) noto professionista e direttore dei lavori di numerose ville a Leuca e di altre infrastrutture territoriali Salentine - e si laureò a Bologna (nel 1891) in Ingegneria Civile. Realizzò tra il 1894-99, per conto di suo zio Giovanni Pasca, la magnifica villa di Santa Cesarea Terme, un edificio dalle imponenti forme moresche, acquisito dalla famiglia Sticchi nel 1904, (così denominata oggi).

Gli stilemi di villa Sticchi derivano dall'esperienza svolta dal giovane ingegnere nell'espletamento della tesi di laurea di un progetto di struttura alberghiera in luogo turistico quale è Santa Cesarea Terme.

Per le sue forme, cromie e decorazioni la villa Sticchi costituisce un esempio di bellezza tra le espressioni artistiche territoriali, sia per l'impostazione del progetto con cupola emergente su articolati dettagli costruttivi sia con opere di decorazione con esaltante disegno orientale: quali gli arabeschi, i dipinti murali, le colonne, le mensole, i merli a palmette, i pannelli decorativi scolpiti nel carparo, applicate sulle pareti esterne. La villa ha un impianto di forma rettangolare (m 17,50 x 16,50) ed emerge maestosa, su un promontorio roccioso in riva al mare e con un rigoglioso giardino di pertinenza, L'insieme architettonico e l'ambiente naturale producono forti impatti visivi e tali da far pensare l'opera con rimando (per un traslato espressivo),fabbriche presenti nel territorio costiero del Bosforo, dove peraltro è noto che, in quel torno di tempo, venivano edificate costruzioni analoghe su progetto di architetti italiani tra cui gli apporti progettuali di Raimondo D'Aronco, architetto imperiale a Costantinopoli con nomina del sultano Abdulhamid II e quelli di dell'architetto Alessandro

ANNAMARIA ROBOTTI

Valeri (1887-1919) per progetti di ville ed edifici pubblici, docente presso l'Accademia di Belle Arti. Egli fu scelto, tra tali docenti, per insegnare il disegno e la pittura al figlio del ricordato sultano che gli conferì anche il titolo di Bey.

Continuando nella descrizione di elementi di decoro, sono stati acquisiti alcune piccole costruzioni innalzate nell'ottocento sulla costa rocciosa o tra i giardini che contornano le dimore di S. Maria di Leuca.

Tra le piccole costruzioni, aderenti alla moda della balneazione nell'Ottocento, destano interesse di lettura alcune superstiti "bagnarole" in pietra leccese sulla costa rocciosa dinanzi alle ville di Santa Maria di Leuca. Di esse resta ancora un esempio – del tutto unico nel suo genere di utilizzo -costruito, in legno con doghe, custodito nella villa Daniele tra il verde alberato. Le misure sono di m. 2,10 sui lati della base con altezza a falde inclinate di m 2,20 L'ingresso è di m. 0,60 x 1,70.

La bagnarola fu installata sulla costa dal proprietario Luigi Daniele che richiese la concessione dell'installazione nel 1910 della Capitaneria di Brindisi – rinnovabile di anno in anno e sino al 1956 per uso di balneazione privata come d'altronde erano destinate tutte le altre bagnarole (ancorché con pareti di pietra), appartenenti ciascuna alle dimore allineate sulla strada litoranea Cristoforo Colombo. Questa bagnarola di legno è dipinta di rosso ed è tra la vegetazione arborea del giardino formato da trapianti di essenze autoctone riportate dall'area rocciosa intorno al faro che sovrasta l'insenatura portuale destinata ai pescatori e alle imbarcazioni di diporto. Un'altra piccola costruzione, con forma di torretta su base ottagonale e copertura con caratteristiche prossime alle pagode, di ispirazione orientale, si erge ai margini del giardino della villa "La Meridiana" a S. Maria di Leuca, sul confine dell'area a verde verso via Fuortes che è stata in parte destinata a piscina dell'albergo Terminal.

La colombaia, dismessa da tempo, è destinata a sosta- bar accanto alla predetta piscina. La struttura della costruzione è formata da blocchi di carparo disposti in modo da realizzare nelle pareti involucri i nidi (cm. 15X25) per i colombi. La colombaia ha rappresentato sino ai primi del novecento lo status - symbol dei proprietari della villa - come peraltro di altre dimore che costellano l'ambiente turistico nell'esaltante bellezza del paesaggio leuchese.

Giova aggiungere che tali strutture - come è noto – sono state in uso sin dall'antichità nei Paesi del Mediterraneo e anche in grotte esterne o ipogee come quella nella valle dell'Idro a Otranto e ne troviamo altre sul territorio costiero e interno.

L'interesse alla conoscenza delle torri colombaie documenta acquisizioni e riflessioni molteplici sulla fantasia dei "costruttori" d'ogni tempo, sulle opere che comportano la conseguente documentazione di territori, luoghi, metodi di vita e di lavoro di società agresti e della presenza del volatile domestico che percorre i cieli di molti Paesi dell'Europa mediterranea ed orientali. Notevoli sono gli aspetti, le funzioni e i tipi di una architettura "minore" che esprime origini colte e tradizioni artigiane con l'uso di materiali prossimi al luogo di costruzione. Le colombaie riprese nelle diverse loro forme, selezionando quelle del tipo a torre – ovvero isolate nel contesto naturale – appartengono al patrimonio europeo e medio orientale e ne punteggiano i territori che si affacciano sul Mediterraneo. Esse ci inducono alla conoscenza delle caratteristiche del volatile: istanze indissolubilmente tra loro conseguenti. Le colombaie a torre, quali componenti storiche del territorio, arricchiscono l'immagine urbana e costituiscono elementi di qualificazione di borghi, di castelli, di complessi monastici, di masserie, e come nel caso di studio di ville di diporto.

Conclusioni

Nel contributo sono state delineate e descritte alcune opere “minori” che comunque fanno parte di luoghi e ambienti architettonici. Esse costituiscono elementi per la documentazione resa con la fotografia, le riprese cinematografiche, le rappresentazioni pittoriche e quelle grafiche di rilevamenti mensuri.

Il contributo è incentrato su elementi che generalmente sfuggono alla visione durante le periegesi nel contesto edilizio e naturale ma sono tuttavia da documentare e tutelare perché parte dello spettacolo di bellezza nel territorio Salentino.

Bibliografia

BLOCH, M. (1988), *Apologia della Storia*, Biblioteca Einaudi.

CARLUCCIO, G. (2017), *Salento meraviglioso*, Lecce, Edizione Grifo.

CASTELLAZZI, G. (1995), *Ricordi di Architettura Orientale. Ristampa anastatica dell'edizione Venezia 1871* a cura di C. Robotti, Lecce, Conte Editore.

La percezione visiva (1999), a cura di F. Purghè et Alii., Collana di psicologia, UTET, Università.

ROBOTTI, A. (2017), *Dimore a Leuca nel paesaggio di due mari*, Lecce, Edizione Grifo.

ROBOTTI, C. (2009), *Le Torri Colombaie nei Paesi euromediterranei*, in “Archivio Storico per le Province Napoletane”, Napoli, Soc. Napoletana di Storia Patria.

STIERLE, K. (1999), *Paesaggi poetici del Petrarca*, in “Paesaggio, dalla percezione alla descrizione” a cura di R. Zorzi, Saggi Marsilio.

TOSCO, C. (2011), *Petrarca: paesaggi, città, architettura*, Macerata, Quodlibet.

TOSCO, C. (2017), *Il paesaggio come storia*, Bologna, Soc. Editrice Il Mulino.

Docenti e studiosi di ambito internazionale affrontano problematiche incentrate sul ruolo fondamentale svolto dai centri urbani e dai poli portuali della Puglia Adriatica e del Tirreno nella storia antica e moderna per lo sviluppo della civiltà mediterranea.

Il comune denominatore dei temi affrontati è dunque il paesaggio storico urbano, tratteggiato attraverso lo sguardo delle discipline più varie – dalla storia dell'arte, dell'architettura e della città all'iconografia storica urbana e alla cartografia, dall'archeologia alla storia economica, a quella dei materiali da costruzione e del loro impiego tecnologico e cromatico – attingendo a molteplici, e in più di un caso inedite, fonti documentarie e iconografiche.

Un contributo di idee nel comune obiettivo della conoscenza e valorizzazione dell'ambiente paesaggistico, urbano e architettonico di quei centri storici all'interno del dibattito attuale sul destino dei beni culturali in Italia.

Per il territorio di Gallipoli e del Salento, uno strumento prezioso ai fini dell'individuazione delle strategie più opportune per la messa a frutto della sua riconosciuta bellezza, non disgiunta dalla tradizionale ospitalità.



In copertina: J.Ph. Hackert, *Veduta del porto di Gallipoli, 1788*. Caserta, Palazzo Reale.